جامعة حلب

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة

قسم اللّغة العربيّة

جماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل الشعريّة

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

بحثٌ قُدِّم لاستكمال شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها (الدّراسات اللّغويّة)

إعداد الطّالب : مهنّا بلال الرّشيد

2010 م

1431 هـ

جامعة حلب

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة

قسم اللّغة العربيّة

جماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل الشعريّة

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

أطروحة قُدِّمت لاستكمال شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها (الدّراسات اللّغويّة)

إعداد الطّالب : مهنّا بلال الرّشيد

بإشراف الدّكتور : أحمد طعمة حلبي

الأستاذ المساعد في قسم اللّغة العربيّة

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة حلب

2010 م

1431 هـ

قُدِّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلّبات نيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة حلب.

تصريح

أصرّح بأنّ هذا البحث " **جماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل الشّعريّة** " لم يسبق أن قُبل للحصول على أيّة شهادة، ولا هو مقدّم حاليّاً للحصول على شهادة أخرى.

التّاريخ لـــ / / 2010 م

الطّالب المرشّح

مهنّا بلال الرّشيد

DECLARTATION

It is Hereby declared that this work (**The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry)** has not already been accepted for any degree, nor is being submitted currently for any other degree.

Candidate

MHANNA BILAL AL-RASHIED

Date 2010

شهادة

نشهد أنّ العمل الموصوف في هذه الأطروحة هو نتيجة بحث قام به الطّالب المرشّح مهنّا بلال الرّشيد تحت إشراف الدّكتور أحمد طعمة حلبي الأستاذ المساعد في قسم اللّغة العربيّة من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في جامعة حلب، وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثّق في النّصّ.

التّاريخ لـــ / / 2010 م

الطّالب المرشّح	المشرف على الدّراسة
مهنّا بلال الرّشيد	الدّكتور أحمد طعمة حلبيّ

CERTIFICATE

We hereby certify that the work, described in this thesis, is the result of the candidate's own investigation under the supervision of **DR. AHMAD TAAMAH HALABY** in the department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities Aleppo, University.

Any reference other researches on this subject has been duly acknowledged in the text.

Date:

Cadidate	Professor of studies
MHANNA BILAL AL-RASHIED	DR. AHMAD TAAMAH HALABY

نوقشت هذه الرّسالة بتاريخ لـــ   /   /   2010 م   وأجيزت بتقدير

وعلامة

Aleppo University

Faculty of art and Humanities

Department of Arabic

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

Thesis presented for Master degree in Literature

Submited By

MHANNA BILAL AL-RASHIED

2010

1431

Aleppo University

Faculty of art and Humanities

Department of Arabic

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

Thesis presented for Master degree in Literature

Supervised By

Dr AHMAD TAAMAH HALABY

Submited By

MHANNA BILAL AL-RASHIED

2010

1431

الإيقاع ركنٌ أساسيّ مهمٌّ من الأركان الجماليّة في التجربة الشّعريّة، يتمايز الشّعراء من خلاله عن بعضهم البعض، ويعوّل النّقّاد على الإيقاع في تقسيم الشّعراء إلى مراتب والحكم بالأفضليّة والسّبق. لذلك رغبت في البحث في هذا العنصر الجماليّ من عناصر التّجربة الشّعريّة، واخترت تجربة الشّاعر سعيد عقل موضوعاً لدراستي لما فيها من تنوّع وغنًى، وقد أنجزت هذا البحث الموسوم بـــ " The Aesthetics of Rhythmin Saeed Aqel's poery ".

وقد جاء هذا البحث في ثلاثة فصول سبقها مقدّمة وتمهيد وتأسيسٌ نظريّ، وتلاها خلاصة البحث ونتائجه، وثبت المصادر والمراجع والدّوريّات، وقد بيّنت في التّمهيد إشكاليّة العنوان والبحث، ووقفت في التّأسيس النّظريّ عند مفهوم الإيقاع وعلاقته بقضيّة الشّكل والمضمون، وعند مفهوم الإيقاع في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، وانتهى التّأسيس النّظريّ بالوقوف عند فهم الفلاسفة المسلمين للإيقاع. أمّا الفصل الأوّل فقد كان محوراً للبحث في مفهوم الإيقاع وموقعه في التّجربة الشّعريّة عند سعيد عقل بوصفه صاحب التّجربة المدروسة، وضمّ هذا الفصل كذلك دراسة في جماليّة الإيقاع في المسرح الشّعريّ والقصيدة الكلاسيكيّة والرّمزيّة والرّومانسيّة وقصيدتيّ التّفعيلة والنّثر، وما يتّصل بها من قضايا الغموض والانزياح وتراسل الحواس. واشتمل هذا الفصل على دراسة في جماليّة الدّوائر الإيقاعيّة في المسرح الشّعريّ في مأساة (بنت يفتاح)، ودراسة في جماليّة الإيقاع في قصيدة (المجدليّة) من بواكير الإنتاج الشّعريّ عند سعيد عقل.

وضمّ الفصل الثّاني حديثاً مفصّلاً عن جماليّة الإيقاع وعلاقته بالتّواصل، تلاه حديثٌ عن جماليّة الإيقاع انطلاقاً من جرس الصّوت اللّغويّ المفرد وصولاً إلى الكلمة، ثمّ حديث عن قيم الـــ (التّناسق والتّناسب والتّوازن والانسجام) الجماليّة، في مستواها الإيقاعيّ، وانتهى هذا الفصل بدراسة جماليّة في هندسة الإيقاع في (خماسيّات الصّبا).

وقد جاء في الفصل الثّالث من هذا البحث حديثٌ موسّعٌ عن علاقة الشّعر بالغناء والموسيقا، وضمّ مجموعة من الشّواهد على جماليّة الإيقاع في القصائد المغنّاة عند سعيد عقل، وبيّن هذا الفصل مجموعة من الفروق الجماليّة بين القصيدة الواحدة قبل الغناء وبعده. تلاه حديثٌ عن الاستثمار الفنّيّ للحروف الصّائتة والصّامتة في التّجربة الشّعريّة، وانتهى هذا

الفصل بحديث عن جماليّة التّناصّ (Intertexte)، وأشكال التّناصّ الإيقاعيّ، وأثره الجماليّ في الإيقاع العامّ للقصيدة، لما يحمله في طيّاته من صدى للنّصوص المغيّبة، ولما يسهم به في تداخل الفنون وتراسلها.

وخلُص البحث إلى مجموعة من النّتائج تبيّن فيها أنّ الشّاعر سعيد عقل قد عوّل كثيراً على الإيقاع في نقل الحالات المستعصية على الشّرح والتّحليل، وقد اتّسم هذا الإيقاع بمجموعة من القيم الجماليّة أهمّها (التّناسب والتّوازي والتّآلف والانسجام)، انطلاقاً من بؤرة الصّوت اللّغويّ، مروراً بالكلمة وصولاً إلى النّصّ في وحدته العضويّة، وأكثر ما تجلّت هذه الجماليّة في القصائد المغنّاة والمسرح الشّعريّ الذي أسهم بدوره في تراسل الفنون وتداخلها، ممّا جعل المجال مفتوحاً أمام التّناصّ ليدخل مستوى الإيقاع، وتبيّنت كذلك مركزيّة النّغم في هذه التّجربة التي عبّرت عن ثقة كبيرة يوليها الشّاعر المبدع للمتلقّي.

وقد أفاد الباحث من الدّراسات الإيقاعيّة للقصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، وقصيدتيّ التّفعيلة والنّثر، مثل جهود الدّكتور أحمد زياد محبّك في كتابه قصيدة النّثر، وجهود الدّكتورة ابتسام حمدان في كتابها الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسي، وجهود الدّكتور يوسف إسماعيل في كتابه بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، وغيرها من الدّراسات الإيقاعيّة.

ولم يكن سهلاً على الباحث الحصول على الأعمال الكاملة لسعيد عقل، فقد تجشم عناء السّفر أكثر من مرّة إلى لبنان إلى أن استطاع أن يقتني تلك الأعمال، وتجدر الإشارة إلى أنّ دراسة تجربة سعيد عقل هي الأولى من نوعها في الجامعات السّوريّة، بالإضافة إلى عدم توافر الدّراسات التّحليليّة والفنّيّة للتجربة المدروسة سوى شذرةٍ هنا أو هناك.

ولابدّ من التّقدّم بوافر الشّكر إلى الدكتور أحمد طعمة حلبيّ لعنايته الكريمة بالبحث تدقيقاً وتوجيهاً ونصحاً حتّى رأى النّور، والشّكر موصول إلى السّادة اعضاء لجنة المناقشةعلى تجشّمهم عناء الدّرس لإغناء البحث بملاحظاتهم، وإلى أساتذتي في قسم اللّغة العربيّة في جامعة حلب الذين أفادوني بنصحهم وتشجيعهم.

والله وليّ التّوفيق.

جماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل الشّعريّة

الفصل الأوّل

مفهوم الشّعر والإيقاع عند سعيد عقل

الفصل الثّاني

جماليّة الإيقاع والتّواصل عند سعيد عقل

الفصل الثّالث

جماليّة الإيقاع وعلاقته بفنّ الإيقاع

تمهيد:

خلق الله الكون وفق نظام دقيق، وجعل الإنسان خليفةً له في الأرض، يرقب هذا النّظام ويتأمّله حيناً، ويشرف عليه ويرعاه حيناً آخر، كما غرس في الإنسان السّليم حبّ النّظام والدّقة محاكاةً لهذه المنظومة الدّقيقة التي يعيش فيها، وجعل عند الإنسان مجموعة من الحاجات يتحقّق بعضها بحركة إيقاعيّة تلقائيّة كدقّات القلب وتناوب الشّهيق والزّفير، وانقسمت باقي الحاجات بين ضروريّة ملحّة كالحاجة للغة التّواصل، وحاجات فنّيّة جماليّة كماليّة، كالحاجة لقول الشّعر والاستماع للموسيقا، وتبرز جماليّة الحاجات الفنيّة الكماليّة، وتزداد أهميّتها من خلال انتظامها ومحاكاتها لدقّة نظام الخالق في تناسب الزّمن وترتيبه كالنّسب الدّقيقة لحركة الكواكب.

لكنّ حياة الإنسان تطوّرت مع مرور الأيّام بعد أن استطاع أن يؤمّن حاجاته الضّروريّة في أوقات قياسيّة، ثمّ بدأ ينشد الحاجات الفنيّة الكماليّة، محاولاً أن يحاكي نظام الكون الدّقيق، حيثُ تعدّت اللّغة وظيفتها التّواصليّة، فبدأ الإنسان يسعى من خلال اللّغة إلى تحقيق المتعة الفنيّة والجماليّة بالإضافة إلى التّواصل، فصار يترنّم بالعبارات والجمل والأغاني والأناشيد، ويكرّرها في عمله وفي طقوسه الدّينيّة، ويرى فيها نوعاً من المتعة لما لهذه العبارات والجمل من تكرار محبّب لحروفها وكلماتها ونهايات تلك الجمل المُنشَدَة وقوافيها، وازداد تعلّقه بهذه اللّغة الإيقاعيّة كلّما وجد فيها ما يلبّي حاجته لسماع الكلام الموقع، وقد" ارتبطت نشأة الشّعر بمرحلة من مراحل نموّ اللّغة لدى الإنسان، حين أصبحت اللّغة ذات طابع جماليّ، بعد أن كانت نفعيّة مباشرة.....ويمكن أن يكون الإنسان، في عهوده هذه، قد ترنّم بأصوات لا يفهمها سواه لغاية جماليّة، أو تحلّى بأنواع من الزّينة مدفوعاً بذلك بحاجة غير عمليّة ولكنّه – في هذه المرحلة – لم يتكلّم قطّ بكلام لغويّ ذي دلالة غير عينيّة وعمليّة، فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنيّة، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول.....وكان استحضار الأشياء الغائبة بالكلمات شيئاً مثيراً للإعجاب والدّهشة لدى الإنسان الأوّل، وبخاصّة اقتران هذه الألفاظ بدلالات قويّة متعدّدة، لها إشعاعاتها الباهرة، وقد فَقَدَ الإنسان فيما بعد ذلك – وبخاصّة في العصور الحديثة – قوّة هذه الإشعاعات الفطريّة للألفاظ اللّغويّة، عن طريق التّجريد وعمليّات التّجريد. فكان الشّعر لغة العصور الميتافيزيقيّة. إذ أنّ الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيّأت

استخدامها فنيّاً لقيادة الجماعات، بترتيبها ترتيباً جماليّاً بفضل المتفوّقين على سواهم من أفراد تلك المجتمعات، وهم الشّعراء، إذ أنّ روح الشّعر هي التّصوير، وبناء الصّور، فكان الشّعر وليد الأساطير وقوّة إشعاع اللّغة الأسطوريّة، على أنّ هذه الأساطير لم يكن يراها القديمون على أنّها أوهام أو خرافات، بل حقائق حدسيّة رأوها بعين خيالهم" [1].

وبرز **الإيقاع** عنصراً مهمّاً وأساسيّاً، في الشّعر خصوصاً، بوصفه من أهمّ الأشياء المميّزة له عن سائر فنون القول الأخرى، وقد وجد فيه الكثير من قدماء العرب فرقاً وحيداً وفاصلاً بين الشّعر والنّثر أوّلاً، والفنون القوليّة الأخرى ثانياً؛ لكنّ الدّراسة المتمعّنة للشّعر تنفي هذه الوجهة، وهذا ما أثبتته العديد من الدّراسات الحديثة وبعض الدّراسات القديمة، فالإيقاع، وإن كان عنصراً بارزاً في الشّعر، فإنّه ليس وقفاً عليه، حيث تشترك فيه العديد من الفنون القوليّة كبعض صور النّثر والغناء والإنشاد، والسّماعيّة كالموسيقا، والحركيّة كالرّقص، والأدائيّة التّعبيريّة كالمسرح، ومن أجل الحفاظ على القيمة الجماليّة لهذه الفنون لا بدّ من مراعاة مجموعة من القوانين والنّسب الزّمانيّة والمكانيّة والحركيّة، وهي قوانين ونسب توصف بأنّها محور الإيقاع وجوهره، وبما أنّ هذه الفنون الإيقاعيّة وُجِدَت أساساً لتحقيق متعة الإنسان وفائدته، فلا بدّ لها أن تراعي ذوق الإنسان المتلقّي لهذه الفنون والحاكم على جماليّتها وجودتها، فكلّما حقّقت المتعة والرّضى لهذا الإنسان المتلقّي بشكل أكبر، حازت على قيمة جماليّة أكبر. والإنسان بطبعه يتأثّر بما حوله، وتتغيّر ميوله واتّجاهاته، أو لنقل إنّ ميوله ورغباته وذوقه ووعيه الجماليّين أمورٌ لا تتّصف بالثّبات متأثّرة بقانونيّ الزّمان والمكان اللذين لا ينفصل عنهما أيّ حدث في هذا الكون، فالإنسان في الطّفولة يختلف عن الإنسان في المراهقة، ويختلف عنه في الشّباب والشّيخوخة ، ومن باب أولى أن يختلف كلّ إنسان عن الآخر، وأن يختلف كلّ جنس بشريّ عن الآخر من ذكور وإناث، وتزيد عوامل الوراثة والتّربية والبيئة من هذه الاختلافات، وتجعل تطوّر الذّوق واختلاف الإدراك الجماليّ مختلف المعايير والمقاييس بين زمان وآخر، ومكان وآخر؛ فلا بدّ لمن يقدّم هذه الفنون الإيقاعيّة أن يراعي ذوق الإنسان وتطوّره عبر الزّمان والمكان، وهذا ما نجده فعلاً في تأمّلنا لتطوّر إيقاع الشّعر العربيّ في إطار الزّمان والمكان وتطوّر المقاييس الجماليّة التي تحكم العروض والإيقاع عند أهل اللّغة والنّقد والأدب من علماء العربيّة عبر مسيرة أدبنا العربيّ منذ نشأة

[1] - هلال، محمّد غنيمي، النّقد الأدبي الحديث، ص 361-362.

الشّعر مروراً بمراحل ازدهاره في العصرالجاهليّ، وصولاً إلى المرحلة التي استقرأ فيها الخليل بن أحمد الفراهيدي معظم أشعار العرب في فترة زمنيّة محدّدة وبيئة مكانيّة شملت جزيرة العرب وبعض الأشعار الأخرى التي وصلته من المناطق المجاورة للجزيرة العربيّة، وبعد الجهد الجبّار والاستقراء الدّقيق لهذه الأشعار، ولما يتمتّع به الخليل من خبرة وثقافة وعلم فقد استطاع أن يؤسّس لعلم العروض، ويقنّنه، أو ينظّر له، وهو ما يمكننا أن نسمّيه من خلال النّظر إلى الأسس التي اتّبعها الخليل في دراسته نظريّة إيقاعيّة أو نمطاً إيقاعيّاً مُنْجَزاً ينظر إلى الحروف والأصوات العربيّة – وهي النّواة الأساسيّة التي يتشكّل منها الشّعر وسائر الفنون القوليّة الأخرى – على أنّها متماثلة ومتساوية، ولا يختلف بعضها عن البعض إلاّ في حركتها، حتّى أنّه ساوى بين الحركات فالكسرة والضّمّة والفتحة تحتلّ نفس القيمة الإيقاعيّة ويقابلها السّكون على الطّرف الآخر، مغفلاً الخصائص الصّوتيّة لهذه الحركات وهي أبعاض حروف المدّ واللّين كما وصفها ابنّ جنّي في كتابه سرّ صناعة الإعراب " إذ الفتحة بعض الألف، والضّمّة بعض الواو، والكسرة بعض الياء "[1]، وكذلك أغفل طبيعة الحروف الصّوتيّة نظراً للزّمن الذي يستغرقه كلّ حرفٍ منها في النّطق، وهو زمنٌ يختلف من حرفٍ لآخر كما أثبتت ذلك الدّراسات اللّغويّة واللّسانيّة الحديثة، وكذلك لم ينظر الخليل إلى مخرج الحرف من جهاز النّطق وصفاته من جهر وهمس وحدّة وغلظة على أنّها عوامل إيقاعيّة مؤثّرة، وعلى هذا فإنّ نظريّة الخليل الإيقاعيّة على الرّغم من كونها أوّل نظريّة إيقاعيّة في الشّعر العربيّ تستحقّ الاحترام والتّقدير إلاّ أنّها تغفل العديد من الأشياء الأساسيّة في إيقاع الشّعر، التي لم يعد من المقبول إغفالها في العصور الحديثة نتيجةً لتطوّر وعي المتلقّي وذوقه ولتطوّر العلوم اللّغويّة واللّسانيّة وتوفّر الأجهزة الدّقيقة التي تمكّننا من التّعرّف وبشكل دقيق على زمن نطق كلّ حرف على حدة وتحديد صفاته بدقّة شبه متناهية، واستمرّت نظريّة الخليل الإيقاعيّة نظريّةً فريدةً وحيدةً لا يجرؤ أحدٌ على تجاوزها أو تخطّي بعض قوانينها أو تقديم نظريّة إيقاعيّة أخرى تراعي سمات كلّ حرف من حروف العربيّة وخصائصه بوصفها مادّة الشّعر ونواته الأساسيّة، حتّى إنّ من جرأ على التّجديد والتّطوير كأبي العتاهية وبعض الأندلسيّين فإنّ تجديدهم وتطويرهم لم يكن تجديداً مبنيّاً على مبدأ الخصائص الصّوتيّة لكلّ حرف من الحروف إنّما كان تجديدهم في تقديم أوزان أطول أو أقصر من الأنماط التي قدّمها الخليل في

[1] - محمّد نجا، إبراهيم، التّجويد والأصوات، ص29.

نظريّته الإيقاعيّة المُنجزَة، وهكذا تابع الشّعراء مسيرتهم وسباقهم في إنتاج الفنّ الشّعري الإيقاعيّ، وكان نظرهم في كلّ تلك المراحل موجّهاً لإرضاء النّقّاد، وهم حرّاس نظريّة الخليل الإيقاعيّة وتقديم مضامين تنال قبول ذوق ذلك الإنسان المتلقّي ورضاه، ثمّ قدّم الأندلسيّون موشّحاتهم وأزجالهم التي نالت رضا النّاس في ذلك العصر وقبولهم، وهذا يؤكّد أنّ الوعي الجماليّ يتطوّر، ويتبدّل ويعبّر عن إمكانيّة تقديم الشّعر بإيقاعات جديدة خاضعة لقوانين غير القوانين التي شرحها الخليل أو مطوّرة عنها، ويستمر هذا التّجديد المحصور بين إعادة ترتيب الشّكل أو الزّيادة في طول البيت وقصره حتّى نصل إلى قصيدة النّثر والتّفعيلة في العصر الحديث، وهو ما اعتُبِر هدماً لنظريّة الخليل أو إعادة لبنائها من جديد، وعلى الرّغم من كلّ هذه التّجديدات، التي عُدّ بعضها ثورة أو خروجاً أو تمرّداً أو هدماً لنظريّة الخليل فإنّنا لا نجد من يدعو إلى تأسيس نظريّة إيقاعيّة تنظر إلى خصائص الحروف في مسيرة النّظريّة الإيقاعيّة للشّعر العربيّ إلاّ بعض الشّذرات التي قدّمها علماء البلاغة في حديثهم عن تأليف الكلمات؛ فوجدوا من جمال اللّفظة تباعد مخارج حروفها، وهذه شذرة جديرة بالاحترام لأنّها تنظر إلى الطّبيعة الخاصّة للحرف من ناحية مخرجه، واشترطوا على اللّفظة ألاّ تمجّها الأسماع وأن يقبلها الذّوق السّليم وألاّ تكون حوشيّة سوقيّة ساقطة، وكم كان جميلاً لو أنّ هذه النظريّة توسّعت لتنظر إلى خصائص الحروف النّطقيّة أو الإيقاعيّة من حيث طول زمن نطق الحرف وانسجامه مع سابقه ولاحقه وتأثير هذا السّابق وذاك اللاّحق ونوع هذا الحرف أهو حرف صائتٌ أم صامت؟ ولم يهتمّوا كذلك بموقع الحروف إلاّ تلك الواقعة في بدايات الأشطر ونهاياتها لدى حديثهم عن الاستهلال وحسن التّخلّص، وكذلك فقد كان اهتمامهم مقتصراً على تحديد عدد الحروف فقط في نهاية الشّطر الأول من البيت، وهو ما سمّوه بالعروض، وحدّدوا عدد الحروف في آخر البيت، وسمّوه الضّرب، وذكروا حرف الرّويّ وحروف القافية، واقتصر اهتمامهم على تأثّر الحروف وفقاً لحركاتها وحركة ما قبلها في القافية فقط فيما عُرِف بالرّدف والتّأسيس على الرّغم من أنّ الحرف الواحد بالتّأكيد يتأثر أوّلاً بحركته ونوعها وموقعه في الكلمة وموقع الكلمة في الجملة.

كما ظهرت العديد من الدّراسات الحديثة التي لا تقدّم شيئاً جديداً خلا إعادة صياغة نظريّة الخليل في كثيرٍ من الأحيان، أو اجترارها في بعض الأحيان،أوالتوسّع في تغيير الأسماء والمصطلحات التي قدّمها الخليل في نظريّته، فلم تقدّم معظم هذه الدّراسات ما يوصف

بالجدّة والابتكار في هذا الميدان، ومع ذلك فإنّ نظرات الدّارسين العرب للإيقاع، قدمائهم ومحدثيهم، لا تخلو من إشارات إلى أشياء غاية في الأهميّة بالنّسبة للإيقاع، كالحديث عن النّبر والتّنغيم والتّرجيع والارتكاز[1]؛ لكنّها نظرات عامّة لا تخلو من الغموض والتّقديس لنظريّة الخليل دون الانتباه إلى ضرورة الاستفادة من نظريّة الخليل و محاولة لفت الانتباه إلى بعض الأشياء المهمّة جدّاً من ناحية الإيقاع، والتي لم يذكرها الخليل كأشياء مؤثّرة في نظريّته الإيقاعيّة المعروفة بعلم العروض كطبيعة الحروف ومخارجها وطولها وقصرها، فرأوا في أغلب الأحيان في نظريّة الخليل نموذجاً إيقاعيّاً كاملاً يصلح لكلّ زمان ومكان، لكنّ الحياة تتطوّر وإيقاعها يتغيّر، والفنون تأتي بما هو جديد بين الآونة والأخرى وخصوصاً الإيقاعيّة منها كالموسيقا، فقد " كانت صياغة الشّعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقيّ ووحدة في النّظم تشدّ من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه، وطَرَبُ الإنسان للنّغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطريّ. يقول ابن عبد ربّه: (وزعمت الفلاسفة أنّ النّغم فضلٌ بقي من المنطق لم يقدر اللّسان على استخراجه، فاستخرجته الطّبيعة بالألحان على التّرجيع لا على التّقطيع، فلمّا ظهر عشقته النّفس، وحنّت إليه الرّوح)، ولذلك قال أفلاطون:(لا ينبغي أن نمنع النّفس من معاشقة بعضها بعضاً ألا ترى أنّ أهل الصّناعات كلّها إذا خافوا الملالة و لفتور على أبدانهم ترنّموا بالألحان). وتمثّلت الصّياغة الموسيقيّة في الشّعر العربيّ في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخصّ مراحل نشوئها وتطوّرها " [2].

هذا ما قادني للبحث عن شاعر حديث أزعم بوجود ما يستحق الدّراسة في تجربته الشّعريّة على مستوى الإيقاع، وبعد البحث الطّويل حطّت رحالي عند الشّاعر اللّبنانيّ المعاصر **سعيد عقل**، ولم يكن نظري موجّهاً بشكلّ اعتباطيّ تجاه شاعر حديث أو معاصر، بل كان ذلك عن قصد لأن البحث في الإيقاع عند شاعر حديث يستلزم ضرورةً العودة إلى أصول النّظريّة الإيقاعيّة، ومفهومها، ونشأتها، وتطوّر مسيرتها عند الشّعراء العرب من حين لآخر، ثمّ البحث في خصوصيّة التّجربة التي أدرسها وجماليّتها. ولم تكن تسميتي لهذا البحث الموسوم بجماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل اعتباطيّةً أيضاً؛ فكلمة الجماليّة **Aisthesis** في

[1] - انظر: قدور ، أحمد محمّد ، مبادئ اللسانيّات ص 116 . و انظر : السّعران ، محمود ، علم اللغة ، مقدّمة للقارئ العربيّ ، ص 225 .

2 – هلال ، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 461 .

العنوان تعني في أصلها اللاّتينيّ " التّطلّع إلى موضوعات طريفة وإدراكها. والجماليّة مصدر صناعيّ يقابل الجماليّ؛ وهذا المصطلح يعادل استطيقا Aesthetica وهو ترجمة لكلمة Aesthetikos يونانيّة الأصل. وقد صاغه للمرّة الأولى الفيلسوف الألمانيّ بومجارتن عام 1735 "[1]. وتقف وراء لفظة الجماليّة في العنوان محاولة جادّة وسعي دائب لتقصّي " ملامح الفرادة والاستثناء والتّميّز والمغايرة، التي أزعم أنّ لكلّ نصّ من النّصوص الشّعريّة المدروسة فيها نصيب... فضلاً عن محاولة الكشف عن الكيفيّات التي تشتغل فيها النّصوص الشّعرية المدروسة، فيما يمكن أن ندعوه الاستصلاح الشّعريّ لمناطق نثريّة خام، ونقلها إلى أراضي الشّعر الخصبة، وما يتمخض عن ذلك من بناء شعريّ حرّ، يسمح باختراع نماذج أبنية جديدة تتيحها التّجربة "[2].

وسأسعى جاهداً في بحثي هذا إلى تجنّب النّظرة الجاهزة والنّاجزة من أقوال محفوظة وعبارات رنّانة أصبحت شبه راسخة في ذهن كثير من الدّارسين، وسأحاول الوقوف عند أهمّ هذه الأقوال وأتخطّاها لأنفذ إلى جمال الإيقاع والبحث في عوامل جمال هذا الإيقاع وأسبابه، متّبعاً للأسباب والعوامل التي تساعد على البعد عن النّظرات والتّحديدات القديمة الجاهزة والمُنجَزة في دراسة العمل الأدبيّ والبحث عن عناصره الجماليّة، من تحديد للمصطلحات واتّباعٍ لمنهجٍ نقديّ.

وفي البحث عن الجماليّة في العمل الأدبيّ لا بدّ من الانطلاق من العمل الأدبيّ في وحدته العضويّة [3] لأنّها من أهمّ عوامل قوّته ونجاحه، ولأنّ النّظرة الكليّة إلى هذا العمل الأدبيّ نظرة جماليّة بامتياز، والحديث عن جمال الوحدة العضويّة عموماً هو بالضّرورة حديثٌ عن جمال مكوّنات هذه الوحدة العضويّة التي يمثّل الإيقاع ركناً أساسيّاً فيها، لأنّ " طرق التّعبير اللّغويّ التي قد نعتدّ بها في مفهوم الشّكل تنقسم في الحقيقة إلى نوعين، فمنها ما هو جماليّ محض يرجع إلى الإيقاع في الألفاظ والجمل ومظهر ذلك الأوزان المحدّدة في الشّعر، أو موسيقا التّعبيرات في النّثر بعامّة، والنّثر الفنّيّ بخاصّة، وأكثر اعتبارات هذا النّوع راجعة إلى الشّكل، أي الصّورة الأدبيّة من حيث هي صورة، ولكن لا قيمة لها إلاّ في تآزرها من

---

[1] - جمعة، حسين، جماليّة الخبر و الإنشاء، ص 16 .
[2] - عبيد، محمّد صابر ، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 3 – 4. وانظر : الموسى ، خليل ، جماليّات الشّعريّة ص 23 .
وانظر : جمعة ، حسين ، جماليّة الخبر و الإنشاء ، ص 15 .
[3] - انظر : الموسى ، خليل جماليّات الشّعريّة ، ص 137 .

حيث هي أصوات وموسيقا في مضمون الصّورة فنيّاً، فهي ترجع، في الحقيقة إلى ضرورة من ضرورات إثارة الأفكار والأشخاص المقصودة في النّصّ الأدبيّ " [1]. ولأنّ النّظر إلى الوحدة العضويّة بصورة شموليّة يمكّننا من تسليط الضّوء على العناصر الجماليّة العميقة والمكوّنة لهذه الوحدة العضويّة، حتّى أرسطو، وهو من أوائل من تحدّثوا عن الوحدة العضويّة في العمل الأدبيّ والوحدات الثّلاث، ينتقل في دراسته من الوحدة العضويّة إلى مكوّناتها " فيعدّ – من جمال العمل الأدبيّ – تقابل أجزائه نظامه، وأحياناً يذكر من جماله النّظام والعظم. ويفرّق أرسطو بين الجمل ذات الدّلالة الخبريّة المنطقيّة من الصّدق والكذب، والجمل الإنشائيّة ذات الدّلالة الخطابيّة أو الشّعريّة المعبّرة عن أمانٍ ومطالب. وعنده أنّ الفرق كبير بين وظيفة اللّغة الجماليّة ووظيفتها المنطقيّة....وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها ومعناها. وليست الكلمات سواء في دلالتها على المعنى فمن الكلمات ما هي أصدق في وصف الشّيء من كلمات أخرى، وألصق بالمعنى، وأكثر تمثيلاً له أمام العيون. هذا إلى أنّ الكلمتين المختلفتين تمثّلان الشّيء من جوانب مختلفة. فيمكن، إذن، أن نعدّ إحدى الكلمتين أجمل من الأخرى، أو أقبح منها. إذ أنّ كلا الكلمتين تؤدّي معنى الجمال أو معنى القبح، ولكنّها لا تؤدّي مجرد معنى الجمال أو القبح، وحتّى لو اقتصرت على مجرّد هذا المعنى فإنّ الكلمتين لا تؤدّيانها أبداً بدرجة واحدة .... فكلمات المجاز يجب أن تكون جميلة في الأذن وفي الفهم، وكلّ حاسّة من الحواسّ الأخرى " [2].

ثمّ تأتي كلمة **الإيقاع** في العنوان التي أرى أنّه الشّيء الأبرز والأهمّ في تجربة سعيد عقل الشعريّة للأسباب التّالية:

1 – ضخامة الإنتاج الأدبيّ عند الشّاعر سعيد عقل، وامتداده على فترة طويلة نسبيّاً من الزّمن؛ عاصرت فترة سيطرة النهج الكلاسيكيّ للقصيدة العربيّة، مروراً بدعوات التّجديد وظهور القصائد الرّومانسيّة والرّمزيّة، ومن ثَمّ ولادة شعر التّفعيلة، والشّعر الحرّ أو المُرْسَل أو قصيدة النّثر، وكلّ هذه الأشياء سوف تساعد على دراسة تلك النّصوص وملاحظة تطوّرها الإيقاعي ومقارنة تلك النّصوص ببعضها البعض أو بغيرها من إنتاج أدباء آخرين وملاحظة الفوارق وتسهيل عمليّة الوصول إلى بعض النّتائج المتوخّاة من هذا البحث.

---

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 359 .
[2] - المرجع السّابق نفسه ، ص 252 .

2 – تنوّع الإنتاج الأدبيّ عند سعيد عقل بين هذه الأشكال المختلفة للقول الشّعريّ، وتعدّد القصائد في الشّكل الواحد منها، وتنّوع أغراض تلك النّصوص الأدبيّة المدروسة ومواضيعها ومضامينها.

3 – وجود مأساتين شعريّتين في هذا الإنتاج الأدبيّ، تمثّلان مرحلة الانطلاقة الأدبيّة للشّاعر، هما: بنت يفتاح، وقدموس.

4 – الشّهرة الكبيرة لمجموعة لا بأس بها من نصوص سعيد عقل بسبب تقديم هذه النّصوص وإنشادها غنائياً من قبل فيروز أشهر رائدات فنّ الغناء ومدارسه في العصر الحديث والمعاصر، وتلحين تلك النّصوص أو جمعها مع نصوصٍ موسيقيّة من قبل مدرسة الرّحابنة، أشهر مدارس الموسيقا العربيّة في العصر الحديث والمعاصر مثل: غنّيت مكّة، سائليني، قرأت مجدك، ممّا سوف يساعد على دراسة علاقة الشّعر بالموسيقا والغناء والإنشاد والمسرح والرّقص وغيرها من الفنون الحركيّة الإيقاعيّة التّعبيريّة، وتقديم نماذج تطبيقية واقعيّة حيّة ومعيشة، وتكاد تكون معروفة ومشهورة عند أهل الاختصاص والعامّة على حدّ سواء.

ويوضّح معنى الإيقاع في اللّغة:

ما جاء في لسان العرب لابن منظور في مادّة وَقَعَ (و، ق، ع) وقع: على الشّيء ومنه يقع وقعاً ووقوعاً: سقط، وقع الشّيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعاً، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط؛ هذا قول أهل اللّغة، وقد حكاه سيبويه فقال: سقط المطر مكان كذا فمكان كذا. ومواقع الغيث مساقطه. ويقال: وقع الشّيء موقعه. والعرب تقول: وقع ربيع بالأرض يقع وقوعاً لأوّل مطر يقع في الخريف. قال الجوهريّ: ولا يقال سقط. ويقال سمعت وقع المطر وهو شدّة ضربه الأرض إذا وَبَلَ. ويقال: سمعت لحوافر الدّواب وقعاً ووقوعاً، وقول أعشى باهلة:

وألجأَ الكلبَ موقوعُ الصّقيع به   وألجأ الحيّ من تنغافها الحجرُ

والموقع والموقعة: مكان الوقوع. حكى الأخير اللّحيانيّ. ووَقَعَ القول والحكم إذا وجب (وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابّة). وقال عزّ وجلّ:(ولما وقع عليهم الرّجز) معناه أصابهم ونزل بهم.... وابن الأثير تفسيره الوقعة: المرّة من الوقوع السّقوط؛.... وللأصمعيّ: التّوقيع في السّير شبيه بالتّلقيف وهو رفعه يدَه إلى فوق. ووقّع القوم توقيعاً إذا عرّسوا، والتّوقيع: رمي قريب لا تباعده كأنّك تريد أن توقعه على شيء، وكذلك توقيع الأركان. والتّوقيع:

الإصابة، والتّوقّع تنظّر الأمر، يقال: توقّعت مجيئه وتنظّرته. وتوقّع الشّيء واستوقعه: تنظّره وتخوّفه. والتّوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضاً. والإيقاع: من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمّى الخليل، رحمه الله، كتاباً من كتبه في ذلك المعنى الإيقاع.[1]

يبدو واضحاً للعيان اشتراك المعاني المتعدّدة للجذر اللّغوي **(و ق ع)** بشيء من الدّلالات يجمع بينها صدور الصّوت النّاجم عن ارتطام شيء بشيء آخر نتيجةً للحركة؛ فالسّقوط على الأرض يصدر صوتاً، وسقوط قطرات المطر يحدث كذلك صوتاً موقعاً محدّداً ومحبّباً في كثير من الأحيان، والموقعة كذلك هي مكان السّقوط أو الوقوع، ويتداخل هذا الجذر اللّغوي في الدّلالة مع كلمات تعود إلى جذر لغويّ آخر كالمَلْعِ وهو حركة السّير فوق المشي والخبب أعلى منها والتّوقيع والتّلفيق نوعان من المشي ترتفع اليدان فيهما مع الرّجلين، و لكلّ هذه الجذور معاني تدلّ على حدوث أصوات محدّدة ناجمة عن حركات محدّدة إن لم تكن متساوية فهي شبه متساوية أو متناسقة ومتناسبة ومتشابهة بكلّ تأكيد.

وقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيديّ أنّ الإيقاع: حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية[2]. ويورد محمّد غنيمي هلال تعريفه للإيقاع في كتابه النّقد الأدبيّ الحديث فيقول: " الإيقاع Rhythm : هو نظام الحركات الجسميّة، أو الصّوتيّة بما تشمل عليه من أزمنة تتخلّل النّغم والنّقرات المنتقل بعضها إلى بعض. والانسجام هو التّأليف الجميل بين النّغمات " [3].

ويجد الدّكتور يوسف إسماعيل في كتابه بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ أنّ المعنى الاصطلاحيّ للإيقاع " يحمل عنصرين: المشترك الدّلاليّ الثّابت، والدّلالة المضافة المتغيّرة. وعليه فإنّ الإيقاع قد استعير من الحركات المنظّمة للأمواج، ثمّ يتوقّف الدّكتور يوسف إسماعيل عند التعاريف التي جمعها هنري ميشونيك الكثير من التّعاريف لهذا المفهوم. ويجد أنّ جميع هذه التّعاريف ترى الإيقاع في دلالته العامّة تعاقباً انتظاميّاً أو وحدات، وفق وضع معيّن وعدد محدّد، ومدّة زمنيّة معيّنة "[4].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادّة (و ق ع)، دار صادر ، بدون تاريخ .
[2] - انظر: حمدان، ابتسام، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ ،، ص 27 .
[3] - هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 51 .
[4] - إسماعيل، يوسف ، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 7 .

والإيقاع: هو الوزن الطّبيعيّ المحسوس في أثناء الرّقص والموسيقا واللّغة. ففي الرّقص، تنبعث الأنماط والأنغام الموسيقيّة بحركات جسديّة فترات أقصر أو أطول، وبنبرات مشدّدة أو مخفّفة. وفي الموسيقا، فإنّ التّعابير والأشكال المقفّاة التي تنبع من ترتيب الألحان، يتمّ تنظيمها حسب الوقت والشّدّات. أمّا في اللّغة، فإنّ القافية هي رفع الأصوات وخفضها حسب المقاطع، والألحان الصّوتيّة، والشّدّات اللّفظيّة والسّكنات. وتتمثّل موسيقا الشّعر العربيّ في بحوره وقوافيه. ويُفَرَّق هنا بين أمرين أوّلهما الإيقاع العامّ : ويعني وحدة النّغم التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت حين تتوالى المتحرّكات والسّواكن بشكل متّسق في مقطعين أو أكثر من مقاطع الكلام أو أبيات القصيدة. هذا اللّون لا يخلو منه النّثر ويسمّى التّصريع. أمّا الإيقاع في الشّعر فمداره التّفعيلة في البحر العربيّ، والمقصود من التّفعيلة مقابلة الحركات والسّكنات فيها بنظائرها في الكلمات في البيت دون أنّ نفرّق بين الحرف السّاكن اللّيّن والحرف السّاكن الجامد وحرف المدّ. خلاصة ذلك أنّ حركة كلّ تفعيلة هي وحدة الإيقاع في البيت. أمّا الوزن فهو مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت الذي هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة. وفي موسيقا الشّعر على الشّاعر أن يراعي المساواة بين أبيات القصيدة في الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في نصيبها من عدد المتحرّكات والسّواكن المتوالية، وهذه المساواة تحقّق ما نسمّيه: وحدة النّغم. وقد عُني الشّعر العربيّ منذ القديم بوحدة الإيقاع والوزن وحرص عليها حرصاً شديداً فالتزمها في أبيات القصيدة كلّها، وزاد عليها التزامه قافية واحدة وحرف رويّ واحداً، بل التزم بعضهم بأكثر من حرف ، كأبي العلاء المعريّ في لزوميّاته. وهذا الالتزام مقياسه براعة الشّاعر لأنّه يزيد من وحدات الإيقاع الصّوتيّة. وهذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن ليست تامّة كلّ التّمام، إذ لو كانت كذلك لأصبحت النّغمات رتيبة يملّها السّمع. إذن فالوزن والإيقاع لا يتّفقان كلّ الاتّفاق في أبيات القصيدة الواحدة، فالتّفعيلات المكوّنة للبحور الشّعريّة تظلّ واحدة في كلّ الأبيات ولكنّ الشّاعر حرّ في نقصها أو تسكين مُحَرَّكِها على نحو ما قرّره علم العروض في الزّحافات والعلل. وسبب آخر لعدم الاتّفاق التّامّ هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التّفعيلات بعضها بعض، فهي تتراوح بين حروف ساكنة وحروف مدّ طويلة وحروف لين. وهذا الاختلاف الصّوتيّ ينوّع موسيقا الشّعر كما ينوّع معاني الإيحاء الموسيقيّ في الوزن الواحد. فموسيقا

البيت تابعة للمعنى والمعنى يتغيّر من بيت لآخر حسب الفكر والشّعور والصّورة المعبّر عنها[1].

وسأحاول الآن أن أقف بإيجاز، عند مجموعة من المصطلحات التي تشترك مع الإيقاع أو تختلط معه في التّعريف عند كثير من الدّارسين والباحثين:

الإيقاع والوزن:

أثّرت العلاقة بين الشّعر والموسيقا في مفهوم الإيقاع الشّعريّ في الدّراسات النّقديّة، فاختلط مفهوم الوزن بمفهوم الإيقاع في كثير من الأحيان. فمن النّقّاد من قال: " إنّ الإيقاع غير الوزن. وذهب إلى أنّ الوزن ليس إلاّ صورة محقّقة من ضروب إيقاعيّة مشتركة، وأنّه لا ينفي إمكانيّة استنباط أوزان أخرى تقعّد ضروباً أخرى من الإيقاعات المشتركة، فكلّ وزن إيقاع و ليس كلّ إيقاع وزناً. ومنهم من قال إنّ الوزن قالب؛ أي فضاء صوتيّ محدّد، في حين أنّ الإيقاع ليس إلاّ المبدأ الموسيقيّ للنّظم الشّعريّ. واختلف الدّارسون في طبيعة إيقاعات الوزن ونعتها، كما اختلفوا في مفهوم الإيقاع والمرجع الذي يحيل إليه؛ فاقترن الوزن في أغلب الدّراسات بنعت الإيقاع الخارجيّ، مقابل الإيقاع الدّاخليّ الذي تُرِك للموازنات الصّوتيّة في الشّعر " [2].

وقطبا ثنائيّة الإيقاع والوزن من الأمور التي تحتاج إلى التّحديد والتّمييز والتفريق بين بعضها البعض، ويقصد بالإيقاع:" وحدة النّغم التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النّثر، مثلاً فيما سمّاه قدامة بالتّرصيع ومثاله: حتّى عاد تعريضك تصريحاً، وصار تمريضك تصحيحاً. وقد بلغ الإيقاع في النّثر درجة يقرب بها كلّ القرب من الشّعر. أمّا الإيقاع في الشّعر فتمثّله التّفعيلة في البحر العربيّ، فمثلاً فاعلاتن في بحر الرّمل تمثّل وحدة النّغمة في البيت، أي توالي متحرّك فساكن، ثمّ متحرّكين فساكن، ثمّ متحرّك فساكن، لأنّ المقصود من التّفعيلة مقابلة الحركات والسّكنات فيها بنظيراتها في الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرّف السّاكن اللّيّن وحرف المدّ والحرف السّاكن

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة، مج1، ص 178.
[2] - إسماعيل ، يوسف ، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 18 .

الجامد، والوزن: هو مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة " [1].

ويورد الدّكتور أحمد ويس رأياً لويليك يتعلّق بالإيقاع، هو أقرب ما يكون إلى الإيقاع الخارجيّ – أي يتعلّق بطبيعة المرسل – وليس بطبيعة إيقاع النّصّ بحدّ ذاته فيقول:" يبدو أنّ الوزن Meter هو تاريخيّاً أكثر من غيره التصاقاً بالشّعر. وهو عند الجمّ الغفير وجهٌ من أوجه التّكرار، أو مقياس ينظّم الخصائص الصّوتيّة في اللّغة.... ويضبط الإيقاع في النّثر، ويقرّبه من التّساوي في الزّمان، ومن ثمّ يبسط الصّلة بين أطوال المقاطع الهجائيّة،.... ويبطئ التّوقيت، ويطيل أحرف المدّ بغية عرض لون الطّبقة الصّوتيّة أو النّغمة الممدودة. وهو يبسط ويضبط الإنشاد ورخامة الحديث، ولا يخلو هذا الوصف للوزن من لبْس لا ندري معه هل يقصد منه ويليك أنّ الوزن يقع في النّثر مثلما هو واقع في الشّعر أم تراه يقصد أنّ الوزن يرتفع بالنّثر المبعثر عادةً إلى مستوى الكلام المنظوم فيصير بذلك شعراً أو قريباً منه....،و لكنّه في عبارته الأخيرة يتحدّث عن الإنشاد، والإنشاد مصطلح مختصّ بالشّعر. ويبقى وصف ويليك مشتّتاً، وربّما كان ذلك من أنّه قد مزج فيه بين نوعيّ الوزن الكمّيّ والكيفيّ "[2] .

أمّا الوزن عند كوهن كوهن فهو " عدد المقاطع التي يتكوّن منها البيت، والمعتبر ليس هذا العدد في نفسه، بل تكراره بينه من بيت لبيت، وبهذه الصّفة يحقّق الرّجوع..... وليس البيت عروضيّاً إلاّ لكونه متماثل الوزن، وهو ما يتيح له تحقيق تماثل وزنيّ داخليّ. ومن الواضح أنّ هذا التّحديد للوزن هنا يتطابق وعروض الشّعر العربيّ، إذ هو مثله كمّيّ quantitive يستند إلى توالي المقاطع من طويلة وقصيرة على نحو منتظم متكرّر. ويشير كوهن عقب ذلك الوصف إلى أنّ الوزن هو العنصر الأساسيّ المتواطأ عليه في العروض الفرنسيّ، غير أنّ كوهن يشير مع ذلك إلى أنّ هذا ليس أمراً متّفقاً عليه عند أهل الاختصاص"[3].

ويستمرّ كوهن في توضيحه لمفهوم الإيقاع فيورد له تعريفاً ينسبه لبيوس سيرفيان على أنّه " دوريّة زمنيّة ملحوظة، بيد أنّه تعريف لا يشي بأنّ فيه اختلافاً عن تعريف الوزن .. فهل يريد كوهن – وقد أقرّ بهذا التّعريف – أن يقول بأن لا خلاف بين المفهومين ..؟ .. الحقّ أنّنا

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 461 – 462 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر ، ص 84 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ ، ص 84 .

لا نملك أن نؤكّد ذلك. ولكن في مكنتنا أن نستنتج أنّ أنصار الإيقاع منتقدي الوزن لا يقنعهم مثل هذا المفهوم للإيقاع، ويبدو أنّهم يريدون له أن يعتمد على غير ما يعتمد عليه الوزن من توالي المقاطع وذلك بأن يعتمد على النّبر[1] الزّمنيّ. وإذ لا ينكر كوهن أهميّة هذا الإيقاع النّبريّ في النّظم الفرنسيّ لا يلبث في آخر بحثه عن المستوى الصّرفيّ أن يخلص إلى أنّ هذا النّبر ليس عنصراً مميّزاً في اللّغة الفرنسيّة بخلاف ما عليه الحال في اللّغتين الإسبانيّة والإنجليزيّة. ولا يبدو كوهن متحمّساً لفكرة الإيقاع بديلاً من الوزن، بل هو يريد للإيقاع أن ينطوي تحت الوزن، أو هو يريد أن يرى في الوزن ما يراه غيره في الإيقاع. ويبدو لنا أنّ غيره لا يريد لهذا الإيقاع أن يكون محدّداً كما هو حال الوزن المطّرد، بل هو يريده إيقاعاً متحرّراً ومتحرّكاً في الآن نفسه " [2].

ويرى هوبكينز (1844 – 1889)، أنّ النّظم هو" ذلك الكلام الذي يكرّر كلّيّاً أو جزئيّاً العدد نفسه من الأصوات " [3] .

وقد تأثّر العديد من الدّارسين بهذا الخلط بين الوزن والإيقاع، وكثيراً ما نُعِت الوزن بالإيقاع الدّاخليّ [4] للاعتبارات التّالية:

1 – تربط الكتابة العروضيّة بين الوزن ورسم الكلمات؛ فبعض الحروف تكتب وتدخل في إيقاع الشّعر، وبعضها الآخر لا تكتب، وتدخل في إيقاع الشّعر.

2 – لا يؤثّر تغير الحرف والصّوت في الوزن، لأنّه لا يمكن خلق أصوات الكلمات التي تقوم بدور التّجلّي المادّي للوزن.

3 – يرتبط الوزن ببنية الكلمة ولا يشترط تطابق المفردة العروضيّة مع المفردة اللّغويّة.

4 – إنّ الصّورة العروضيّة للوزن ليست أكثر من تجلٍّ مادّيّ لتنظيم الحركات والسّكنات، إذ يمكن استبدالها بأشياء أخرى كالأرقام الحسابيّة.[5].

وبغضّ النّظر عن إهمال الخليل لكثير من خصائص الحروف الصّوتيّة ما أدّى إلى تقارب كبير بين مفهوم الإيقاع والوزن إلاّ أنّ " الوزن والإيقاع في الشّعر لا يتّفقان كلّ الاتّفاق في أبيات القصيدة الواحدة وذلك لثلاثة أسباب: أوّلها: اختلاف التّفعيلات، ذلك أنّ التّفعيلات

---

[1] - النّبر : هو الوضوح السّمعيّ لمقطع من المقاطع ناجمٌ عن نشاط جميع أعضاء النّطق . انظر : محمّد نجا ، التّجويد و الأصوات ، ص 78 .

[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر و لنّثر ، ص 87 – 88 .

[3] - المرجع السّابق نفسه، ص 85 .

[4] - انظر : كليب، سعد الدّين، وعي الحداثة ، ص31 .

[5] - انظر: إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 21 .

التي تتكون منها البحور في الشّعر العربيّ لا تظلّ هي هي في كلّ الأبيات، فللشاعر حريّته في نقصها أو تسكين متحرّكها على نحو ما هو مدروس في علم العروض من الزّحاف و العلل، والسّبب الثّاني هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التّفعيلات بعضها مع بعض، ما بين حروف ساكنة، وحروف مدّ طويلة وحروف لين. وهذا لا يضير بالوزن والإيقاع، وهذا الاختلاف الصّوتيّ ينوّع الموسيقا، وينوّع معاني الإيحاء الموسيقيّ في الوزن الواحد، وثمّة سبب ثالث يتمّ به التّسويغ داخل هذه الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة ألا وهو الإنشاد، ولا نقصد به شيئاً سوى قراءة الشّعر على حسب ما يتطلّبه المعنى و على نحو ما هومعروف في فنّ الإلقاء والإنشاد يقتضي الضّغط على بعض المقاطع، والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصّوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى، وعلوّ الصّوت وانخفاضه، وبيان ذلك أنّنا نقيس في العروض مقاطع الصّوت قياساً كميّاً، على حين أنّ هناك مقاييس كيفيّة لها تأثير كبير على كميّات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصّوت علوّاً وانخفاضاً، ودوام الصّوت طولاً وقصراً، ونبرة الصّوت قوّةً وضعفاً ثمّ نسبة ورود الصّوت كثرةً وقلّةً وأثره الإيحائي"[1].

وقد ظلّت كلمة الإيقاع تتقاطع مع كلمة الوزن أو تتّفق معها تماماً فترةً لا بأس بها من الزّمن بعد أن قدّم الخليل نظريّته الإيقاعيّة لأنّه – كما أسلفنا – أهمل خصائص الحروف وأنواعها، ولم يفرّق إلاّ بين الحركة والسّكون ومن هذا التّطابق بين الإيقاع والوزن والنّاجم عن ذلك الإهمال نشأ الاتّحاد والخلط بين الوزن والإيقاع مع أنّ مفهوم الإيقاع أعمّ وأشمل وأوسع من مفهوم الوزن.

والإلمامة السّريعة بمصطلح النّظم والوزن تعيدنا إلى مصطلح الإيقاع Rhythm في أصله اليونانيّ الذي يعني" الجريان والتّدفّق" [2]، وعلاقته بمصطلح العروض[3] علاقة وثيقة، ومصطلح العروض كذلك من المصطلحات التي تتداخل مع الإيقاع والوزن والنّظم، ويدلّ هذا المصطلح على كلمة مؤنّثة تعني ميزان الشّعر الذي به يُعرف صحيحه من مكسوره. وأصل العروض لغة: النّاحية، من ذلك قولهم: أنت معي في عروض، أي: ناحية. وهو علم من علوم الشّعر. ويحتمل أن يكون قد سمّي عروضاً لأنّ الشّعر يُعرض عليه، فما وافقه كان صحيحاً

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 464 - 465 .
[2] - - انظر، حمدان ، ابتسام ، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ ، ص 21 .
[3] - انظر، علي، عبد الرّضا ، موسيقى الشّعر العربيّ ، قديمه و حديثه ، ص 15 .

وما خالفه كان فاسداً. وقد اختلفت الآراء في سبب تسمية هذا العلم: العروض. فمنهم من قال إنّه سمّي باسم المكان الذي وضع فيه، لأنّ مؤلّفه الخليل، فتح عليه بهذا العلم في لعروض أي في مكّة. وهناك من قال: إنّه سمّي باسم الجمل الذي يصعب ترويضه، وهو العروض، فسمّي من باب التّشبيه. وقد اقتبست أكثر مصطلحاته من أجزاء الخيمة ومستلزماتها نحو: الوتد والسّبب والضّرب والرّكن والمصراع، والخبن والطّيّ وهما لقماش الخيمة. وكذلك أثر سير الجمل بأنواعه المختلفة وحركاته المتنوّعة في موسيقا الشّعر، إذ روي أنّ بعض أوزان الشّعر العربيّ نشأت تقليداً لحركة الجمل. فبحر الرّجز وبحر مجزوء الكامل هما أقرب الأوزان محاكاة لسير الجمل. ويُقسم بيت الشّعر إلى صدر وعجز. ويقوم البيت على تفعيلات، حيث تسمّى آخر تفعيلة في صدر البيت بالعروض وهي تفعيلة ذات أهميّة في البيت كلّه؛ لأنّ بناء القصيدة كلّه يقوم عليها. وتُعرف التّفعيلة الأخيرة من عجز البيت بالضّرب، وهي تلي تفعيلة العروض في الأهميّة، حيث تحدّد ما يجب أو يجوز أن تكون عليه صدور الأبيات. ويتألّف البيت من تفعيلات مختلفة الأحرف، منها ما هو خماسيّ أي من خمسة أحرف وهما : فعولن وفاعلن، ومنها ما هو سبعة أحرف وهي: مفاعيلن ومفاعلتن، ومستفعلن، وفاعلاتن ومتفاعلن، ومستفع لن، ومفعولات، وفاع لاتن. وهي في جملتها عشر تفعيلات. ومنها تكون جميع أوزان البحور السّتة عشر. ولمعرفة هذه التّفعيلات يكتب بيت الشّعر كتابة عروضيّة، لها قاعدتها التي تجمل في أن يُكتب التّنوين نوناً ساكنة مثل: بيتٌ بيتن، والشّدّة تُكتب حرفين: الأوّل ساكن والثّاني متحرّك بحركته التي على الشّدّة مثل: السّماء = ءسسماء. ومثل الحريّة = الحرريية. وألف المدّ يكتب ألفين: الأوّل متحرّك بالفتحة والثّاني ساكن مثل: آخر = أاخر. والألف والواو والياء تكون ساكنة إلاّ أن يجيء ما يحرّكها في الإعراب أو في البناء، مثل دعاْ ويدنوْ ويجريْ. وألّ الشّمسيّة تكتب همزة ويكون ما بعدها مشدّداً، نحو: الشّمس = أشْشَمس. وأل القمريّة تكتب لاماً ساكناً، نحو طلع القمر= طلعلقمر. وفي بعض الأوزان، تُشبع الحركات في أواخر الكلمات في الأبيات لتتولّد الألف من الفتحة والواو من الضّمّة والواو من الكسرة. نحو: قرأ الكتابا، عَصْرَ حان مشيبو، تُلمّ بغائبي. وهكذا يكتب بيت الشّعر كتابة عروضيّة تطبّق فيها قواعد الكتابة العروضيّة المعتمدة على الصّوت لا على الإملاء، وتوضع الحركات على كلّ حروف البيت، ثمّ تُنقل الحركات تحت أحرف الكلمات: كلّ حركة تقابل حرفها تماماً، حيث اتُّفِق أن يوضع للحركة خطّ صغير، وللسكون دائرة صغيرة مثل كتابٌ: تُكتب : كتابن وتكون

الحركات تحتها كما يلي : َ َ ْ َ ْ ، وهكذا يسير التّقطيع في كلّ بيت شعر يُراد الوصول إلى وزنه. وقد تعتري التّفعيلات زِحافات وعلل فيحدث فيها تغيير بنقص أو زيادة. فالزّحاف منه الفرديّ ومنه المزدوج. والعلّة منها التي للزيادة ومنها التي للنقص والفرق بينهما أنّ الزّحاف يحدث في العروض والضّرب وبقية أجزاء البيت. والعلّة لا تقع أصالة إلاّ في العروض والضّرب فقط، وهي تُلزِم، لكنّ الزّحاف لا يُلزم. وتقسم التّفعيلات إلى أقسام تُعرف بالأسباب والأوتاد والفواصل. فالأسباب سببان: سبب خفيف يتألّف من حرف متحرّك وآخر ساكن مثل لَنْ (َ ْ)، وسبب ثقيل يتألّف من حرفين متحرّكين مثل: لَكَ (َ َ). والوتد المجموع هو الذي يتألّف من ثلاثة أحرف اجتمع فيها متحرّكان والثّالث ساكن، نحو صَبَأ (َ َ َ)، والوتد المفروق: هو الذي اجتمع فيه ثلاثة أحرف الأوّل والثّالث متحرّكان بينهما ساكن نحو لَيْسَ (َ ْ َ). والفاصلتان صغرى وكبرى: الفاصلة الصّغرى هي التي فيها أربعة أحرف الثّلاثة الأولى متحرّكة والرّابع ساكن نحو فَرِحَتْ(َ َ َ ْ) والفاصلة الكبرى هي التي فيها خمسة أحرف الأربعة الأولى متحرّكة والخامس ساكن نحو بَرَكَةٌ (َ َ َ َ ْ) [1].

وقبل الاسترسال في توضيح ماهية الإيقاع بين الشّكل والمضمون تجدر الإشارة إلى أصالة علم الإيقاع عند العرب؛ حتّى وإن لم يتركوا لنا كتباً تحمل هذا العنوان، وإن خلطوا كذلك بينه وبين الوزن من خلال متابعتهم لنظريّة الخليل الإيقاعيّة واستقرارهم عليها، وذلك لأنّ معظم دراساتهم اللّغويّة والنّقديّة واللّسانيّة كانت دراسات إيقاعيّة بامتياز، أو بإمكاننا أن نقول: إنّ الإيقاع كان العنصر الأبرز في تلك الدّراسات، وإن لم يذكر بعضهم هذا المصطلح صراحة، وإن خلط كثيرٌ منهم بين (الوزن و الإيقاع)؛ لأنّهم وقفوا عند كثير من الأمور الإيقاعيّة في دراستهم لبنية النّصّ الأدبيّ وبنية كلماته وصفاتها من جرس وجزالة وفخامة ورقّة.

وأعتقد أنّ هذا الخلط بين الوزن والإيقاع ناتج بالإضافة، لما ذكرناه من إهمال الخليل في نظريّته لكثير من خصائص الحروف الصّوتيّة ومساواته بين حركاتها، إلى أنّ الأمّة العربيّة كانت أمّة أميّة لا تعتمد على التّدوين بل تعتمد على المشافهة ممّا أوقع معظم العلماء في الخلط بين الملفوظ والمكتوب، وشتّان ما بينهما من حيث الخصائص وأسس الدّراسة، ولكنّ أصالة الدّراسات الإيقاعيّة عند العرب كما وجدتها ترجع للأسباب التّالية:

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة، مج 14 ، ص 176 .

1- النّشأة الشّفهيّة للشّعر واعتماد الشّعراء الأوائل ممّن أسسّوا لهذا العلم أو الفنّ على الإلقاء في تقديم هذا الفنّ، والفاصل الزّمني الطّويل نسبيّاً بين استقرار الشّعر كجنس أدبيّ والبدء بالتّدوين وظهور المختصّين من الدّارسين في مجال الدّراسات الإيقاعيّة كالخليل.

2- الباعث الدّيني الكامن وراء اهتمام العرب البالغ بعلم التّجويد والقراءات القرآنية وما يرتبط بها من علوم أخرى كالتّفسير والتّجويد، وهي العلوم التي أدّت إلى ظهور أقطاب الدّراسات الإيقاعيّة كنتيجة حتميّة للدّراسات البلاغيّة من أمثال الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، حين درسوا قضيتيّ الشّكل والمضمون، واللّفظ والمعنى، وأبحروا في الخصائص الإيقاعيّة للحروف والألفاظ، فقد أفاد الجرجانيّ " إفادة كبيرة من أنصار أصحاب اللّفظ وترجيحه على المعنى، وبخاصّة الجاحظ، ففي كتب الجاحظ بذور لأفكار عبد القاهر جميعها...وكان لعبد القاهر الجرجانيّ فضلٌ لا يدانيه فيه ناقد عربيّ في توثيق الصّلة بين الصّياغة والمعنى، وفي الاعتداد في ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها... وبالرّغم من أنّ عبد القاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هي ألفاظ لم يدانه ناقد عربيّ في بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعمليّة الفكر اللّغويّة وتأثيرها في الصّورة الأدبيّة...وكان الدّافع الدّينيّ جليّاً عند عبد القاهر الجرجانيّ في بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقّاد العرب فيما سمّوه باللّفظ والمعنى. وكانت معايير هؤلاء النّقّاد في حسن اللّفظ والمعنى مختلفة عن بعضها البعض. فبعضهم يعدّ حسن الكلام في معناه، ويقصد بالمعنى الحكمة أو الطّرفة، أو التّعبير عن خلق سائد، وآخرون يرون في المعنى أنّه ما تمّ به القصد من الكلام، وقد عزا الجاحظ الحسن للألفاظ، ولكن يفهم من كلامه في مواضع مختلفة أنّه يقصد الصّياغة، وملاءمة الألفاظ لتصوير المعنى....فهذا معنى قريب كلّ القرب ممّا أراده عبد القاهر الجرجاني في نظريّة النّظم...فالألفاظ عند عبد القاهر لا قيمة لها في ذاتها على انفراد وإن كانت هي المواد الأولى التي تتكوّن منها الصّورة، وهي في مواقعها من الجمل توصف بالحسن أو القبح" [1].

ولا يخفى على الدّارس المدقّق وقوف الدّافع الدّيني وراء رغبة الجرجاني في سدّ الباب على الملحدين ممن قد تسوّل لهم نفوسهم السّير وراء تحدّي القرآن، ومحاولة المجيء بآيات من تأليفهم تحمل نفس الألفاظ القرآنيّة لتلك الآيات المتحدّاة فكأنّه أراد أن يقول: لا إعجاز بالألفاظ من حيث هي ألفاظ، ولكنّ الإعجاز جاء من نظم تلك الألفاظ المشكّلة لتلك الآيات

[1] - هلال،النقد الأدبيّ الحديث، ص 285 – 286 .

والتي تقدّم تلك المعاني، ثمّ يشرع بعد ذلك في دراسة القيم الإيقاعيّة لتلك الألفاظ، وأرى أنّه لو قال: إنّ القيم الإيقاعيّة لحروف العربيّة تختلف من حرف لآخر لكنّ جمالها في الحروف المقطّعة لا يتأتّى إلاّ لذوي العلم ممّن تفضّل اللّه عليهم بنوره؛ ثمّ تأتي الألفاظ وهي على قدر من القيمة الجماليّة قبل النّظم لكنّ نظمها ومضمونها أو معنى ودلالة ما نظمت فيه هو الذي يحدّد مقدار جماليّتها لكانت نظريّة إيقاعيّة كاملة متكاملة؛ وأعتقد أنّ الرّغبة الدّينيّة في سدّ الذّريعة على الكفّار وإصراه على عدم فتح المجال لهم جعلته يبدع في مجال نظريّة النّظم، ولكنّه عاد واستشهد على جماليّة النّظم ببعض الألفاظ المفردة وإن كان قد ربطها في سياقاتها المختلفة. فها هو يقول في دلائل الإعجاز: " واعلم أنّك لست تنظر في كتاب صنّف في شأن البلاغة، وكلام جاء عن القدماء، إلاّ يدل على فساد هذا المذهب – يعني فضل الألفاظ بمفردها –....وإذا نظرت في كتب الجاحظ وجدته يبلغ في ذلك كلّ مبلغ. ويتشدّد غاية التّشدّد. وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم بالمعاني مشتركاً وسوّى فيه بين الخاصّة والعامّة – وهنا يستشهد برأي الجاحظ (من أنّ المعاني مطروحة بالطّريق) – ويعقّب عليه بما يدلّ على الباعث الدّينيّ الذي يدفع به ألاّ يغفل شأن اللّفظ و مزيته، فيقول: واعلم أنّهم لم يبلغوا في إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلاّ لأنّ الخطأ فيه عظيم وأنّه يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز، ويبطل التّحدّي، من حيث لا يشعر. وذلك أنّه إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أن لا يجب فضل ومزية إلاّ من جانب المعنى، وحتّى يكون قد قال حكمةً وأدباً، واستخرج معنىً غريباً أو تشبيهاً نادراً، فقد وجب إطراح ما قاله النّاس في الفصاحة والبلاغة، وفي شأن النّظم والتّأليف، وبطل أن يجب بالنّظم، وأن تدخله المزية، وأن تتفاوت فيه المنازل. و إذا بطل ذلك بطل أن يكون الكلام معجزاً ، و صار الأمر إلى ما يقوله اليهود ، و من قال بمثل مقالهم في هذا الباب ، و دخل في مثل تلك الجهالات ، و نعوذ بالله من العمى بعد الإبصار "[1].

3– والسّبب الثّالث من أسباب أصالة الإيقاع عند العرب، ارتباط نشأة الشّعر بالغناء والإنشاد واقترانه بالموسيقا في مرحلة مبكّرة من مراحل رواجه وانتشاره أيّام الازدهار والرّخاء، ثمّ استقلاله عنهما في مرحلة لاحقة، نتيجة لتطوّر الحياة وتطوّر تلك الفنون واستقرار قواعدها وأصولها، ثمّ العودة إلى اقتران تلك الفنون من شعر وموسيقا وغناء ورقص في فترات متقطّعة، وأكثر ما تجلّى هذا الاقتران في المسرح الشّعري المقرون بالحركات التّعبيريّة.

[1] - المرجع السّابق نفسه ، ص 269 .

وكثيراً ما كانت هذه الفنون تؤدّى مع بعضها مجتمعةً في مجالس الخلفاء والأمراء، وقد تنافس أهل تلك الفنون ومؤدّوها مع بعضهم البعض، وعملوا على التّميّز وتقديم الأفضل في تلك المجالس، ممّا عاد على تلك الفنون بالفائدة والنّفع وازدياد جمهورها ورسوخها في المجتمع وهذا يؤكّد أصالتها وارتباطها الوثيق بالذّاكرة العربيّة في مراحلها التّاريخية المختلفة.

وممّا يدعم فكرة أصالة الإيقاع وارتباطه الوثيق بالشّعرعند العرب أنّ الحجاز كان " أكبر مركز لظاهرتين متناقضتين أو كالمتناقضتين، فهو أكبر مركز للحركة الدّينيّة من درس للقرآن الكريم والحديث والفقه، يهرع إليه النّاس من جميع القطار يأخذون عن رجاله علمهم بالكتاب والسّنّة واستنباطهم الأحكام الشّرعيّة، وفي الوقت عينه، هو أكبر مركز لحياة اللّهو والعبث، ففيها أعظم المغنّين والمغنّيات، ففي مكّة ابن سريج شيخ المغنّين " [1].

ويعود اهتمام الّدراسات الشّعريّة الحديثة بالإيقاع للأسباب التّالية:

1 – إحساس الدّارسين بضرورة تطوير البحث في الشّعريّة العربيّة، وخاصّة ما يرتبط منها بالإيقاع.

2 – التّثاقف الحضاري بين النّقد العربي الكلاسيكيّ والمدارس النّقديّة الأجنبيّة، وما يلعبه من دور بارز في لفت الانتباه إلى ضرورة إعادة النّظر في معطيات النّقد العربيّ القديم بشكل عامّ، ونظريّة الخليل وأساسها بشكل خاصّ.

3 – الحركة الشّعريّة، وما رافقها من مفاهيم نظريّة حول بناء القصيدة، بخاصّة في المستوى الإيقاعيّ، حيث كان أوّل المستويات التي انعكس فيها التّغيير. لكنّ الرّؤية النّاقصة لعنصريّ المصطلح – المشترك الدّلاليّ الثّابت، والدّلالة المضافة المتغيّرة – وتعدّد أطراف الاجتهاد، ومصادرها، أدّت إلى اتّسامه – أي مصطلح الإيقاع – في كتابات الدّارسين بالغموض والتّوسيع والتّضييق. ولم يعد يمكننا الاستقرار على حدوده وأبعاده الدّلاليّة. بل إنّه بدأ يستعمل بمعنى استعاريّ تصويريّ، ولذلك لا يمكننا استعماله كمصطلح علميّ إلاّ بنزع الدّلالات الفنيّة التي ألصقت به.

4 – اشتهار هذا المصطلح، ودخوله مختلف ميادين الفنون، حتى غدت كلمة Rhythm من الكلمات الدّخيلة إلى اللّغة العربيّة، والتي تدلّ على إيقاع الحركة عند معظم من يستخدمها.[2].

---

[1] - أمين، النقد الأدبيّ، ص 451 .

[2] - انظر: إسماعيل، البنية الإيقاعيّة في الخطاب الشّعريّ، ص 17 – 18 .

أمّا كلمة **تجربة** فقد جاءت لتعبّر عن رغبة الباحث في البعد عن المصطلحات الأخرى التي تتداخل مع قيم المدح الإيجابيّة أو قيم القدح السلبيّة عند شاعر ما، فلعلّ كلمة تجربة تكون منصفة مع ما ندرسه، فما " الأشعار كما يتخيّل النّاس، مشاعر ليس غير، إنّها تجارب. وابتغاء أن ينظم المرء قصيدة واحدة يحتاج إلى أن يرى مدناً كثيرة، وأناساً كثيرين، وأشياء كثيرة؛ يحتاج إلى أن يتعرّف على الحيوانات، وطيران الطّيور، والإيماءات التي تلوّح بها الأزهار الصّغيرة، وهي تتفتّح عند الصّباح. يحتاج الإنسان إلى أن يكون قادراً على العودة في فكره إلى طرق في أصقاع مجهولة، وإلى لقاءات مفاجئة، وإلى توديعات حدَس بها قبل وقوعها بوقت، إلى أيّام الطّفولة التي تظلّ مبهمةً، إلى الوالدين اللّذين على المرء أن يتألّم لهما حين كانا يسعيان إلى تقديم شيء من السّعادة لم يفهمها الإنسان "[1].

و**الشّعريّة صرفيّاً:** مصدر صناعيّ من اسم الجنس الجامد (الشّعر)، وهي كلمة مشتقّة من الشّعر بإضافة الياء المشدّدة والتّاء المربوطة لكلمة شعر، مثل كلمة جماليّة كذلك، وهي بدورها مصدر صناعيّ من اسم الجنس الجامد (جمال) بإضافة ياء مشدّدة وتاء مربوطة أيضاً، وتدل صيغة المصدر الصّناعيّ بيائها المشدّدة قبل التّاء على المبالغة والكثرة والتّركيز، وكانت الرّغبة في دراسة النّصوص الشّعريّة، دون النّثريّة عند سعيد عقل. والسّعي للبحث عن القيم الجماليّة في الإيقاع من أهمّ الأسباب الكامنة وراء هاتين الكلمتين في العنوان، وهذا لا يمنع أن أستشهد وأستأنس بأقوال سعيد عقل النّثريّة في دراستي لنصوصه الشّعريّة، ومحاولتي لفهم تجربته الشّعريّة وموقفه من الشّعر وموقع الإيقاع والوزن والموسيقا في التّجربة الإبداعيّة عنده. وكذلك فإنّ كلمة الجماليّة جاءت من المحاولة الجادّة للكشف عن نقاط التّميّز أو الجمال في الإيقاع عند سعيد عقل كما طرحت ذلك في بداية معالجتي لعنوان البحث.

[1] - ريد، هربرت، طبيعة الشّعر، ص 135.

تأسيس نظريّ:

بعد هذا التّمهيد الذي حاولت فيه تسويغ العنوان وتبيان مشروعيّته، لا بدّ، قبل الولوج في عالم الإيقاع عند سعيد عقل من الإعلان عن استقراري على تبنّي المنهج الجماليّ والنّظريّات الجماليّة في هذا البحث، ولما لهذا المنهج من فوائد تتجلّى في إمكانيّة تطبيق بعض القيم والمقولات الجماليّة على النّصوص المدروسة أو السّير على هديها في هذه الدّراسة، ولما يتيحه علم الجمال التّطبيقيّ من أدوات ووسائل تجعل عمليتيّ البحث والدّراسة على قدر كبير من المتعة حين يتماهى الباحث مع نصّه المدروس، وكذلك فإنّ السّير على خطى منهج ثابت وواضح يسهّل على الباحث عمليّة الدّراسة الأدبيّة مثلما يحميه في كثير من الأحيان من الانجرار وراء مزالق البحث، ولقد استرشدت كذلك بكثير ممّا قدّمته الدّراسات الأسلوبيّة في هذا المجال حين غاصت في قضايا إيقاعيّة بامتياز كقضايا الشّكل والمضمون، والملفوظ والمكتوب، والمعنى والدّلالة، وما لهذه القضايا من تشعّبات وتفريعات، وبعد هذا التّمهيد يمكننا أن نطرحَ سؤالاً مشروعاً في هذا التّأسيس النّظريّ، هل الإيقاع قضيّة شكليّة أم قضيّة مضمونيّة ؟ وكيف وجده علماء اللّغة واللّسانيّات؟ وكيف فهمه الفلاسفة المسلمون؟ كلّ هذه الأسئلة سأترك للفقرات القادمة محاولة الإجابة عنها.

أ- الإيقاع قضيّة شكليّة مضمونيّة:

سأحاول في هذه الفقرة من البحث أن أوجز القول حول مجموعة من الأمور الإيقاعيّة التي تطرّق لها علماء اللّغة والبلاغة من خلال حديثهم على قضيّة الشّكل والمضمون، وسأبحث في أهميّة هذه الأمور الإيقاعيّة وموقعها في قضيّة الشّكل والمضمون، أو اللّفظ والمعنى، أو المعنى والدّلالة. مثلما سأبحث في علاقة شكل القصيدة وبحرها بمعناها وموضوعها إن كان هناك من علاقة. وقد دار جدل كبير بين علماء اللّغة والبلاغة حول قضيّة الشّكل والمضمون أو اللّفظ والمعنى في الشّعر؛ فمنهم من مال إلى الشّكل، ومنهم من مال إلى المضمون، ومنهم من وقف وسطاً بين الاثنين، وكلّ له حججه ومبرراته، والإيقاع أحد أهم عناصر التجربة الشّعريّة عموماً ويكاد يكون أبرزها إن لم يكن كذلك، وهو قضيّة شكليّة مضمونيّة بآن واحدٍ معاً لأنّ الحديث عن الألفاظ وجمالها عائد بالضّرورة لإيقاع حروفها وعدد تلك الحروف وأنواعها وطبيعة تجاورها وتآلفها وانسجامها، ولأنّ أيّ تغيير لأيّ كلمة

يؤدّي إلى تغيير في المعنى إلى جانب التّغيير في الإيقاع لاستحالة التّرادف[1] المطلق بين مفردتين في اللّغة العربيّة دون تمايز لإحدى هاتين الكلمتين من الأخرى ولو بشيء يسير من الدّلالة، وفي البحث عن الإيقاع كقضيّة شكليّة مضمونيّة سأحاول الوقوف عند مدى خدمة تلك الألفاظ المشكّلة من تلك الحروف بما تحويه من إيقاعات لتلك المعاني المرادة منها، ومدى استفادة الشّاعر والمتلقّي من معرفتهما لمجموعة من الألفاظ المترادفة التي تعبّر عن تلك المعاني إمّا من خلال ثقافتهما، أو من خلال الاستعانة بالمعاجم اللّغويّة التّي ستقدّم فائدة ً جليلةً في هذا المجال، وهذه الألفاظ المعروفة من قبل الشّاعر والمتلقّي بأيّ طريقة كانت معادلة معنويّاً لما استخدمه الشّاعر في نصّه الأدبيّ، ومختلفة معها إيقاعيّاً لاختلاف بنية الكلمتين من حيث عدد الحروف وأنواعها وترتيبها.

وفي قضيّة العلاقة بين البحر والموضوع الذي نُظم عليه، وهي قضيّة إيقاعيّة شكليّة مضمونيّة، يمكننا أن نقف عند أهم مواقف علماء اللّغة والبلاغة – من خلال حديثهم عن الشّكل والمضمون – ومبرّراتهم لمواقفهم من إيقاع الألفاظ بوصفها النّواة الدّاخليّة للإيقاع ولَبِنَات الشّكل الخارجي أيضاً، لنتساءل إن كانت هذه الألفاظ المسموعة هي الأنسب لتلك المعاني المفهومة؟ فأبو هلال العسكريّ " يجد العبرة بالألفاظ – أي بالشّكل – إذ قال: وليس الشّأن في إعداد المعاني لأنّ المعاني يعرفها العربيّ والعجميّ والقرويّ والبدويّ، وإنّما هو في جودة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحّة السّبك والتّركيب والخلوّ من أوَد النّظم والتّأليف. وليس يُطلب من المعنى إلاّ أن يكون صواباً، ويقنع من اللّفظ بذلك حتّى يكون على ما وصفناه من نعوته التّي تقدّمت "[2].

وخالف ذلك عبد القاهر الجرجانيّ فذهب إلى أنّ العبرة بالمعاني[3] فقال في أسرار البلاغة: " إنّ محاسن الكلام ترجع إلى المعاني، وإذا استجدنا شعراً وصفنا ألفاظه بالحلاوة والرّشاقة وغيرها من الأوصاف فإنّها لا تنبئ عن أحوال إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللّغويّ بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه المرء من زناده. وأمّا استحسان اللّفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يعدو نمطاً واحداً، وهو أن يكون اللّفظ مما يتعارفه النّاس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيّاً غريباً أو عاميّاً

[1] - انظر: قدّور ، مبادئ اللسانيّات، ص 310 .
[2] - أمين، النّقد الأدبيّ ، ص 89 .
[3] - انظر: الموسى ، ص 93 .

سخيفاً"[1]. وكم كان جميلاً لو أنّ الجرجاني قال إنّ هناك كلمات لا تصلح لبعض المعاني والمواقف والمشاعر المثارة في الشّعر، مثلما أنّ هناك كلمات رائعة ومناسبة جدّاً يضطّرنا الحفاظ على الإيقاع الكلاسيكيّ كما أرساه الخليل للتخلّي عنها، وهنا تظهر جماليّة الإيقاع في القصائد الرّمزيّة حيث استثمرت مجموعة كبيرة من الكلمات كانت محظورة على الشّعر في عرف القدمين واستفادت من قيمتيها الدّلاليّة والإيقاعيّة معاً .

وإذا كان الدّارسون قد انقسموا بين أنصار للشّكل وأنصارٍ للمضمون فإنّ الحقّ أنّ اللّفظ والمعنى لا يشرف أحدهما على الآخر بذاته، وإنما يظهر جمال اللّفظ في حسن الاستفادة من الطّاقات الصّوتيّة الكامنة داخل اللّفظة، ويكون المعنى شريفاً عندما يكون مقنعاً للمتلقّي، فكثيراً ما أعجب الجمهور بكلمات قصيدة تخالف معانيها كلّ قوانين الأخلاق والمنطق والأعراف وحتّى القانون الأخلاقيّ في بعض الأحيان. ونشأت قضيّة الصّدق والكذب في الأدب بتأثير هذا الجدل والنّقاش، فميّز اللّغويّون واللّسانيّون بين الصّدق في معناه الفنّي والصّدق في معناه الفنّي، ومال كثير منهم إلى عدم اشتراط المطابقة بين الشّعر والواقع، وقد وجد كثير منهم أنّ أعذب الشّعر أكذبه، وإذا كانت هذه القضيّة قضيّة إيقاعيّة بامتياز فإن جماليّتها تأتي – بعد تحقيق الشّروط الجمالية المتعلّقة بإيقاع اللّفظة، وشرف المعنى – من تحقيق الموازنة بينهما في سياق التّجربة الشّعريّة بطريقة تقنع المتلقّي، وهكذا نجد أنفسنا معجبين بأشعار كلماتها عاديّة بسيطة لكنّ شاعرها استطاع أن يسدّ الخلل وأن يعوّض عن ذلك بالمعنى الشّريف من خلال الأسلوب الجميل، وكثيراً ما ندندن ونردّد ونترنّم بكلمات لا توحي إلاّ ببعض المعاني البسيطة التي يفهمها جميع النّاس حتّى الأميّون لكنّها تشدّنا لما فيها من عذوبة جرس وروعة إيقاع، وإذا استطلعنا التّجارب الشّعريّة لأفذاذ الشّعراء العرب على مرّ العصور وجدناها لم تسلم من النّقد المتعلّق بالألفاظ أو بالمعاني مع الاعتراف بجماليّات تلك التّجارب لأنّهم استطاعوا أن يستفيدوا من الخصائص الإيقاعيّة الكامنة في حروف مفرداتهم وبناها الصّرفيّة وفنونها البديعيّة وتراكيبها الأسلوبيّة بطريقة تقنع المتلقّي، وتقوده للإعجاب بجماليّة تلك التّجارب، من خلال توازنها ووحدتها العضويّة فينساق وراء الجماليّة، ولا يشعر ببعض الفجوات في الألفاظ والمعاني، أو يتغاضى عنها انسياقياً وراء المتعة الجماليّة[2].

[1] - أمين، النقد الأدبيّ، ص 90 .
[2] - انظر: المرجع السّابق نفسه ، ص 73.

ويكاد يكون ابن رشيق في العمدة يرى البلاغة في الشّكل والمضمون معاً فيقول: " اللّفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته. فإذا سلم المعنى، واختلّ بعض اللّفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، وكذلك إنّ ضعف المعنى واختلّ بعضه، ثمّ قال: وأكثر النّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى، ويذهب إلى أنّ اللّفظ أعلى من المعنى ثمناً وأعظم قيمة وأعزّ مطلباً، فإنّ المعاني موجودة في طباع النّاس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة اللّفظ وحسن السّبك وصحّة التّأيف. ألا ترى لو أنّ رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبّهه في الجود بالغيث والبحر؟ وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسّيف وفي العزم بالسّيل، وفي الحسن بالشّمس. فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللّفظ الجيّد الجامع للرقّة والجزالة والعذوبة والطّلاوة والسّهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر " [1].

و" ارتباط الإيقاع بالشّكل، لا يعني أنّ هذا الأخير لا يتغيّر، ذلك أنّه نوع من البناء، ومع ذلك يبقى بناءً قابلاً للتّجديد والتّغيّر. والفرق بين ظاهرة الإيقاع في الممارسة الشّعريّة الكلاسيكيّة والممارسة الشّعريّة المعاصرة يكمن في منبع الموسيقا في الشّعر الجديد التي تصدر عن تناغم داخليّ حركيّ، وليس بين أجزاء خارجيّة شكليّة، هذا التّناغم الدّاخليّ هو سرّ الموسيقا في الشّعر" [2].

وبعد هذا الإيجاز لقضيّة الشّكل والمضمون أعتقد أنّ الحديث صار مناسباً لمعرفة ما إذا كان البحر أو الوزن المحدّد – بوصفه إيقاعاً ناجزاً من إيقاعات نظريّة الخليل العروضيّة – يحمل بذاته معنىً محدّداً، أو يصلح لمجموعة من المعاني دون سواها، أو لمجموعة من المواضيع دون غيرها، فيكمن بذلك اعتباره قضيّة مضمونيّة أكثر منه قضيّة شكليّة، أو أنّ هذا الإيقاع ما هو إلاّ شكلٌ أو قالبٌ يصلح لجميع الألفاظ و المعاني على حدّ سواء، ويكون بذلك أقرب إلى الشّكل من المضمون، فابن خلدون يرى " أنّ للشّعر موضوعات يحسن فيها حيث لا يحسن النّثر كالمديح، والهجاء، والرّثاء، وهناك موضوعات يحسن فيها النّثر حيث لا يحسن الشّعر، كالمكاتبات الرّسميّة الصّادرة عن السّلاطين والخلفاء، وبعبارة أخرى من الحكومات بعضها لبعض، فإنّ الشّعر فيها يسمج، وكذلك ما يشبه الشّعر من الكلام المسجوع ونحوه. فإنّ

[1] - المرجع السّابق نفسه ، ص 90 – 91 .
[2] - عبو، عبد القادر، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 115 .

ذلك يقلّل من جلال المكتوب عنه وله. ويرى أنّ الإجادة في الكلام المرسل أصعب منها في الكلام المسجوع، لأنّ الكلام المسجوع يزينه السّجع والبديع ونحو ذلك. وأمّا الكلام المرسل فيحتاج في الإجادة فيه إلى معانٍ عظيمة، وأسلوب فخم، ممّا يصعب. وهذا هو السّبب أيضاً في أنّ النّثر الجيّد أصعب من الشّعر الجيّد. ويرى أنّ كلام الإسلاميّين المتقدّمين أمثال ابن المقفّع وسهل بن هارون والجاحظ في النثر، وأمثال بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس أرقى من الأدب الجاهليّ في نثره وشعره؛ والسّبب في ذلك أنّ هؤلاء بما عندهم من ملكة أدبيّة قد رقّوا ملكاتهم بحفظ الجيّد من المنثور والمنظوم، واقتصروا عليه ولم يشحنوا أذهانهم بما دون ذلك، فكانوا إذا قلّدوا قلّدوا العظيم الرّاقي دون غيره، فخرج أسلوبهم رفيعاً، ولم يكن للجاهليين هذه المقدرة. وذكر أنّه عاقه عن التّقدّم في الشّعر حفظه للمتون الكثيرة في نشأته، وغلبتها عليه في كبره، فلمّا عالج قول الشّعر وقفت هذه المتون المحفوظة عائقاً في سبيل جودته " [1].

ولكن كلامنا عن ملاءمة بعض الأوزان لبعض المعاني دون سواها وارتباط أوزان محدّدة بمعانٍ محدّدة لا يخرج عن نطاق قاعدة الأغلب الأعمّ ، فلربما جاء شاعر مبدع وخرق القاعدة العامّة بإبداعه، فعبّر عن الفرح والسّرور بوزن استعمله أصحاب المعلّقات أوغيرهم من المُجيدين للحزن والتشاؤم والعكس صحيح .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذّي كانت تنظم فيه في الشّعرالعربيّ، أي بين موقف الشّاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتّعبير عن موقفه على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيّين من الأوربيّين والقدماء من شعراء الغرب والحقّ أنّ القدماء من شعراء العرب لم يتّخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصّاً أو بحراً خاصّاً من بحور الشّعر القديمة فكانوا يمدحون ويتغازلون ويفتخرون في كلّ بحور الشّعر. وتكاد تتّفق المعلّقات في موضوعها، وقد نظمت من الطّويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل. ومراثيهم في المفضّليّات جاءت من الكامل والطّويل والبسيط والسّريع والخفيف. والأمر بعد ذلك يرجع للشّاعر. فقد يقع على البحر ذي التّفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتّساع مقاطعه وكلماته لأنّاته وشكواه. محبّاً كان أم راثياً، ولملاءمة موسيقاه لأغراضه الجديّة الرّزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها، ولهذا كانت

[1] - أمين، لنّقد الأدبيّ، ص 243 .

البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطّويل والكامل والبسيط والوافر، وقد تنفعل النّفس أو تطرب لداعٍ مفاجئ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرّمل. وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة وكلّ بحر، بعد ذلك، قالب عامّ يستطيع الشّاعر أن يضفي عليه الصّبغة التي يريد، بما يصبّ فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاصّ. وهذه هي النّظرة السّائدة في الشّعر في النّقد العالميّ منذ الرّومانتيكيّين[1].

وهكذا تبدو" المهمّة التّقليديّة التي ينهض بها الشّاعر في محاولة إيجاد محاورة بين موسيقا الكلام وبين المعاني غير كافية تماماً إذا ما أدركنا أنّ بين الشّعر وموسيقاه ارتباطاً حيويّاً، وأنّ علاقة الوزن بموضوع القصيدة علاقة عضويّة، بوصف أنّ الإيقاع المتولّد من هذا التّداخل يعدّ مناخاً حيويّاً يوفّر لمنظومة الدّلالات المتشكّلة من جوهر المعنى الشّعريّ قدرة أكبر على التّمظهر واتّساع الحدود "[2] .

إنّ الدّراسة الاستقرائيّة أو الإحصائيّة للشّعر العربيّ لا تعطي أجوبة مؤكّدة أو نسب عالية لارتباط بعض الأوزان ببعض المعاني دون سوها، وإن وجدنا ذلك فإنّه لا يعني بالمطلق، بل يعني الأغلب والأعمّ، لكنّ وحدة العمل الأدبي العضويّة تقودنا للبحث عن الآليّة التي تتلاحم فيها أجزاء النّصّ الأدبيّ لتعبّر عن تلك المعاني أجمل تعبير لذلك لا بدّ أن " يرتبط الوزن و الغرض بعلاقة التّناغم والتّناسب، لما لذلك من فاعليّة شعريّة تنطوي على لذّة التّناسب غير أنّ النّقد العربيّ القدّيم لم يتحدّث عن تلك العلاقة قبل القرن السّابع إلاّ بتلميح عابر على لسان ابن طباطبا (– 322 هـ) وابن العميد (– 366 هـ) والعسكريّ (– 395 هـ) بينما كثر فيه الحديث عن قضايا الائتلاف مثل : ائتلاف اللّفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن، و هناك رأيٌ يقول: إنّ النّقّاد العرب تعاملوا مع الذّاكرة الشّعريّة والنّصّ المُنشَد، وهذا دعاهم، في الحكم على الأوزان، إلى اعتماد الذّوق والطّبع بدل علم العروض.وتبدو أهميّة هذا الرّأي في تسجيله للنّصّ الشّعريّ المنطوق، وعلاقة ذلك بالطّبع، – ولما يدلّ عن العلاقة الكبيرة بين الشّعر والغناء والإنشاد – غير أنّ صاحبه لم يفطن إلى التّمييز بين الجانبين: النُّقديّ/ التّنظيريّ والإبداعيّ، ولو فعل لأدرك أنّه إذا كان يصعب تفكيك عناصر التّجربة الشّعريّة، كحالة إبداعيّة، فإنّ ذلك لا يتعذّر نقديّاً، وبالتّالي يمكن للنُّقد العربيّ

[1] - انظر: هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 467 – 468 .
[2] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة المعاصرة ، ص 120 .

القديم طرح قضيّة التّناسب بين الوزن والغرض، وهذا ما حصل حين تحدّث النّقد عن قضايا الائتلاف عبر تفكيك التّجربة الشّعريّة نقديّاً " [1]. وسعيد عقل حين يحتفي برائد من روّاد الإيقاع الكلاسيكيّ أحمد شوقي يجد من المناسب لإنشاده أن يكون كلاسيكيّ الإيقاع، فيقول يوم احتفت زحلة بتمثال أحمد شوقي:[2]

أنا النّهرُ شوقي أيّنا اليوم أشعَرُ   على اسمك بين الحور أغوى و أهدرُ

هنا أنت فليروِ الزّمان و يسكرُ   هنا الذّكريات المجد ما بعدُ من صباً

لكنّ إبراهيم أنيس " يرفض الرّبط بين الوزن والتّجربة النّفسيّة، انطلاقاً من فهمه أنّ عمليّة التّأليف والتّناسب بين العناصر المكوّنة للشّعر ترتكز على الدّرس الصّوتيّ؛ أي إنّ دور موسيقا الشّعر يبرز من خلال ترداد الأصوات، وما يتطيعه الجهاز الصّوتيّ من القيام بنطق عدد من المقاطع، تختلف نسبتها بين الأصوات النّفسيّة المتنوّعة، ممّا يفرض تغيّراً في نغمة الإنشاد، تبعاً للحالة النّفسيّة؛ كما يرى أنّ الشّعر يحقّق وظيفته الجماليّة من خلال توجّهه نحو العاطفة، والجانب الموسيقيّ هو الأسرع من غيره تأثيراً في النّفوس، وبالتّالي في التّعبير عن العاطفة؛ ولأنّ العاطفة تختلف باختلاف المواقفف والعلاقات والأشخاص. فمن الغلوّ الاعتقاد باشتراك الشّعراء في عاطفة واحدة لاشتراكهم في الغرض؛ ولهذا يقرّر ابراهيم أنيس أنّ الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّرعادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما يتنفّس عنه حزنه، فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النّفسيّ، وتطلّب بحراً قصيراً يتلاءم و سرعة التّنفّس " [3] .

إنّ الإقرار بأنّ بعض الأغراض والمعاني تحتاج إلى أوزان تتناسب معها لتباينها واختلافها عن غيرها من المعاني، كما في معاني اللّهو المتناسبة مع أجواء الرّقص والحانات، هذا ما دفع عبد الله الطّيّب إلى الانطلاق " من مبدأ أنّ التّباين في الأغراض يؤدّي إلى التّباين في الأوزان، فيقرّ التّناسب بين الوزن والغرض، من خلال إدخالهما في علاقات متعدّدة، وفق الجوّ النّفسيّ الذي يحياه الشّاعر والمنطقة الجغرافيّة والانتماء القبليّ والمرحلة التّاريخيّة والطّبيعة النّفسيّة للشّاعر، إن كانت تقترب من الحضارة أو البداوة. وطرفا العلاقة عند أنيس والطّيّب متّفقان في جوهرهما، وإن بدا الاختلاف من الظّاهر. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الغرض

[1] - إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، ص27 – 28 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، كما الأعمدة، ص 151 .
[3] -إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، ص 31 – 32 .

الواحد في الشّعر العربيّ نُسج على بحور متعدّدة، والعكس صحيح؛ فالخلاف يكمن إذن في تفسير حدود الطّرف الثّاني في المعادلة – أي الغرض – لأنّ أنيس قال بارتباط الوزن بالعاطفة، وأشار إلى نوع العاطفة وتمثيلها الغرضيّ، وكذلك فعل الطّيّب حين ربط بين الوزن والغرض، فهما إذن لم يتحدّثا عن المدح ووزن معيّن، والرّثاء ووزن معيّن...إلخ، وإنّما تحدّثا عن أشكال تعبيريّة موسيقيّة وانسجامها موسيقيّاً مع أنماط غرضيّة / نفسيّة. وممّا يزكّي هذا الجمع بين الموقفين فهم الأستاذين المشترك للوزن، وإن اختلفا في حدوده ودلالته الإيقاعيّة؛ فهما معاً ينطلقان من أنّ الوزن يمثّل نمطاً إيقاعيّاً يموج بالحركة والتّنوّع على مستوى التّباين بين الأنماط المتعدّدة، وعلى مستوى النّمط الواحد، في بنيته الدّاخليّة. وهذا التّموّج هو العامل الحاسم في خلق الحيويّة والتّجديد وكسر الرّتابة في الإيقاع العربيّ الخليليّ، وهو قادر على أن يحوّل الوزن من كونه بحراً عروضيّاً مقنّناً إلى شكل تعبيريّ مشحون بتقلّبات النّفس وتأجّجها وانفعالاتها وهدوئها. وهذا يتناغم مع التّجربتين الشّعريّة والنّفسيّة اللتين يعيشهما الشّاعر " [1].

وهكذا فإن هذه القاعدة – قاعدة التّرابط بين الوزن والمضمون – حسب الفهم الخليلي للوزن، وإن أظهرت الدّراسات الإحصائيّة ترابطاً بين الوزن والمضمون ستبقى مسألة نسبيّة عائدة لطبيعة أصوات بعض الكلمات الخفيفة التي تحلو في الأوزان الخفيفة، وتعبّر عن معاني الفرح والسّرور، وهناك كلماتٌ أخرى أصواتها فيها شيءٌ من الثّقل وتدلّ على المعاني القويّة الرّصينة، لذلك تنسجم مع الأوزان الطّويلة أو الفخمة القويّة، و إن صدف وجاء باحث وأثبت تلك العلاقة الوثيقة نتيجةً لدراسةٍ إحصائيّة على مجموعةٍ من الأشعار؛ فإنّ هذا لا يمنع من مجيء شاعر مبدع يبني قصيدة في الحزن على مجموعة من الألفاظ الفخمة صوتيّاً وإيقاعيّاً ليعبّر بها عن مضمونات حزينة وما ذلك إلاّ لاستفادته وانطلاقته من الخصائص الصّوتيّة والإيقاعيّة للفونيمات، وهي الوحدات الإيقاعيّة الأساسيّة في الإيقاعين الدّاخليّ والخارجيّ، إن صحّ هذا التّقسيم، وبالتّالي فإنّ مسألة التّرابط بين الوزن والمعنى مسألة نسبيّة تعلو وتصدق على بعض الأشعار، وتنخفض ولا يظهر فيها ذلك التّرابط في أشعار أخرى، وهذا يعود بالدّرجة الأولى إلى طبيعة الشّاعر وطبيعة تجربته. ولكنّه " يظلّ من الممكن للشّعر في قوّته الكامنة أن يكشف سريّة العلاقة وإبانة غموض آليّة التّواصل بين معنى الصّوت وصوت

[1] - إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، ص 32-33 .

المعنى فيها، وتظهر قوّة الشّعر الكامنة هذه في الطّاقة التي ينطوي عليها الصّوت الذي يبدو كما لو كان صدىً للمعنى " [1] .

وما يؤكّد أنّ الإيقاع قضيّة شكليّة مضمونيّة في آنٍ واحدٍ معاً ما قاله العرب في عمود الشّعر، فمنه ما يرجع إلى اللّفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت، ومنه ما يتعلّق بمفهوم المعنى الجزئيّ في تأليف القصيدة، ثمّ منه ما يخصّ تصوير المعاني الجزئيّة وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة أمّا اللّفظ فيطلبون فيه الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى وشدّة اقتضائه للقافية. وما تطلّبوه في مفهوم المعنى الجزئيّ هو شرف المعنى، وصحّته والإصابة في الوصف. وأمّا ما يخصّ تصوير المعاني الجزئيّة في البنية العامّة للقصيدة فهو المقاربة في التّشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ثمّ التحام أجزاء النّظم والتئامها.[2]

ومعالجة قضيّة الإيقاع بين الشّكل والمضمون تقودنا لأنماط الشّعر في الأدب العربيّ، حيث عرف الشّعر العربيّ عبر عصوره المختلفة أنماطاً من الخطاب الشّعريّ، اختلفت أطرها ومحتواها. وكان الشّعر العربيّ القديم، عقب محاولته الأولى التي لم تصل إلينا، قد استقرّ في شكله الذي اصطُلح على تسميته بالشّعر العمودي، أو الشّعر التقليدي العمودي، وهذا المصلح مأخوذ من مصطلح النّقد القديم في وصف هذا النّمط من الشّعر بأنّه يتبع عمود الشّعر... وقد أرجع النّقّاد القدماء مقوّمات عمود الشّعر إلى سمات متعدّدة منها ما يتّصل باللّفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت – وواضح أنّ هذه القضايا قضايا إيقاعيّة بامتياز –، أو ما يخصّ تصوير المعاني الجزئيّة وصلة بعضها ببعض في بنية القصيدة، أو مشاكلة اللّفظ للمعنى، وما إلى ذلك من قيم استمدّها النّقد القديم من تلك السّمات التي وقف عليها فيما بين يديه من قصائد. وقد ثار بين قدامى النّقّاد العرب كثيرٌ من مسائل الخصومة حول عمود الشّعر وما تفرّع عنه من دلالات نقديّة. وأهمّ ما يميّز هذه القصيدة العموديّة التزامها عمود الشّعر وأنّها تسير على سنن وتقاليد القصيدة العربيّة منذ الجاهليّة؛ فتقف على الأطلال والدّيار، ثمّ ترحل على النّاقة بعد أن تصفها، ثمّ تتخلّص بما يسمّى حسن التّخلّص وتعمد إلى غرضها الأساسيّ. وتعدّ القصيدة الجاهليّة هي الأنموذج الكامل للقصيدة العموديّة، وذروة سنامها المعلّقات. هذه القصائد العموديّة والتي يسمّيها النّقد الحديث بالقصائد التّقليديّة، كانت تسير على

[1] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة، ص 121 .
[2] - انظر: هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 168 .

نمط شعريّ محدّد في بحورها وأوزانها متّبعة تلك الأوزان التي قنّنها الخليل بن أحمد، كما تلتزم قافية موحّدة وحرف رويّ موحّد، ويأتي البيت فيه مكوّناً من صدر وعجز ومصراعين من أوّل القصيدة إلى آخرها. وقد ظلّت القصيدة العموديّة سائدة في مملكة الشّعر القديم من العصر الجاهليّ حتّى منتصف القرن الأوّل الهجريّ. ومن هنا يقسّم النّقاد اتّجاهات هذه القصيدة إلى أنماط ثلاثة، هي: شعر الاتّجاه المحافظ. وهو الذي عني بالموضوعات التّقليديّة من مدح وفخر وحماسة، وما إليها ، كما ظلّ يسلك منهج القدمين في بناء القصيدة وفي رصد صورها الشّعريّة من عالم الباديّة، ممّا جعل أسلوبها، بعد العصر الجاهليّ، يستوحي الذّاكرة والتّراث أكثر ممّا يستوحي العصر والواقع. الشّعر المحدث (المولّد). بدأ هذا الاتّجاه في العصر العبّاسيّ الأوّل على يد مسلم بن الوليد وبشّار بن برد وأبي نواس، حيث ثاروا على الاتّجاه التّقليدي في القصيدة العموديّة، ورفضوا الوقوف على الأطلال أو الحديث عن الصّحراء والبادية، فبدأ اتّجاه شعريّ جديد تحرّر قليلاً من سلطان القديم ومال أسلوبه إلى ألفاظ بسيطة، وموسيقاه إلى بحور قصيرة وقواف رقيقة وطبع الأسلوب طابع حضريّ. وكان ذلك من أثر تلك الحياة الجديدة، التي وجد النّاس أنفسهم يعيشونها خلال النّصف الأوّل من العصر العبّاسيّ الأوّل. وهي حياة لا تخلو من لهو ومجون ومجالس وطرب وغناء، فجاء الاتّجاه المحدث أثراً من آثار تلك الحياة الجديدة الجديدة، وكان ردّة فعل للحياة البدويّة القديمة. اختلف النّقد العربيّ القديم حول هذا الاتّجاه الذي خرج من عمود الشّعر، فتعصّب الرّواة واللّغويّون للشعر القديم، وكان أبو عمرو بن العلاء لا يحتجّ ببيت من الشّعر الإسلاميّ على الرّغم من إدراكه تأثير هذا الشّعر الجديد، وكان يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتّى لقد هممت أن آمر فتياننا بروايته[1].

وعمود الشّعر[2] مصطلح نقديّ يعني طريقة العرب القدماء في نظم الشّعر. وقد نشأ هذا المصطلح نتيجة للحركة النقديّة التي دارت حول مذهب الشّاعر أبي تمّام. ففي بداية عصر التدوين أخذ الرّواة يجمعون الأشعار والأخبار العربيّة القديمة ويضمّنونها مؤلّفاتهم، ولا يلقون بالاً للشّعر المحدث وإن كان جيّداً. وقد غذّى هذا الاتّجاه جماعة من النّقاد الأوائل أمثال أبي عمرو بن العلاء، والأصمعيّ وابن الأعرابيّ. وفي العصر العبّاسيّ الأوّل ظهرت حركة

[1] -انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة ، ص 170 - 171

[2] - انظر: الموسى ، خليل ، جماليّات الشّعريّة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، ط1 دمشق 2008 ، ص 89 .

شعريّة جديدة تزعّمها بشّار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد، تدعو إلى مواكبة الشّعر لمتطلّبات العصر، وعدم إغفال المستجدّات التي طرأت على الحياة العربيّة نتيجة لدخول كثير من الأمم المختلفة في الإسلام. ومن بين ما حاوله هؤلاء الشّعراء التّجديد في أسلوب القصيدة وذلك بتضمينها كثيراً من العناصر التي عرفت بعد ذلك باسم البديع. وعندما جاء أبو تمّام(ت 231هــ) اهتمّ كثيراً بالبديع وحرص على ألاّ يخلي يشعره منه حتّى آل به الأمر إلى أن أصبح زعيماً للحركة الشّعريّة الجديدة، وكان يعاصر أبا تمّام شاعر مشهور هو أبو عبادة البحتري (ت 284)، ولكنّه كان يسير على نهج القدماء ويترسّم خطاهم[1].

وقد سُمع مصطلح عمود الشّعر لأوّل مرّة على لسان البحتريّ عندما سئل عن نفسه وعن أبي تمّام فقال: كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أقوم بعمود الشّعر منه. وعندما وضع الآمديّ (ت 370 هــ) كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتريّ استخدم هذا المصطلح في مقدّمة كتابه عندما قال: البحتريّ أعرابيّ الشّعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشّعر المعروف. وفي الفصل الذي عقده الآمديّ للحديث عن فضل البحتريّ يورد صفات الشّعر الذي يشتمل على عناصر عمود الشّعر، يقول الآمديّ: وليس الشّعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التّأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتّمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرّونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتريّ. وقد تناول موضوع الشّعر القاضي الجرجانيّ (ت392 هــ) في كتابه الوساطة بين المتنبّي وخصومه أثناء حديثه عن العناصر التي تستخدمها العرب في المفاضلة بين الشّعراء، وهذه العناصر هي الأسس التي يتكوّن منها عمود الشّعر. يقول القاضي الجرجاني: وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتّجنيس، والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر، ونظام القريض. ثمّ يأخذ المصطلح صورته النّهائيّة على يد أبي علي المرزوقيّ(ت 421 هــ) في مقدّمته التي استهلّ بها شرحه لحماسة أبي تمّام. ويتّضح ممّا قدّمه تأثّره الكبير بآراء القاضي الجرجاني. يقول المرزوقيّ:

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة ، المجلد 14 ، ص 171 – 172 .

فالواجب أن يُتَبَيَّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، ليتميّز تليد الصّنعة من الطّريف، وقديم نظام القريض من الحديث ثمّ عدّد المرزوقيّ سبعة عناصر أو أبواب هي التي تشكّل، في رأيه، عمود الشّعر، وهذه العناصر هي: 1- شرف المعنى وصحّته، 2- جزالة اللّفظ واستقامته، 3- الإصابة في الوصف، 4- المقاربة في التّشبيه، 5- التحام أجزاء النّظام والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، 6- مناسبة المستعار منه للمستعار له، 7- مشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما. وتكمن أهميّة المصطلح في أنّه استُخدِم أوّل أمره ليميّز بين طريقتين في كتابة الشّعر: طريقة القدماء من الشّعراء وهم اللّذين التزموا بعمود الشّعر، وطريقة المحدثين من الشّعراء وهم اللّذين خرجوا على عمود الشّعر. ثمّ تحوّل بعد ذلك إلى مصطلح نقديّ محدّد يتضمّن عناصر كتابة الشّعر الجيّد على إطلاقه[1].

الإيقاع في منظور الدّرس اللّساني الحديث:

لقد تطوّرت الدّراسات اللّغويّة اللّسانيّة عمّا كانت عليه سابقاً، وشهدت توسّعاً ملحوظاً في زيادة البحوث والمصطلحات واستخدام التّقنيّات الحديثة في هذه الدّراسات، لكنّ اللّفظة أو الكلمة المفردة حتّى وإن أطلقت عليها الدّراسات الحديثة مصطلح العلامة اللّسانيةّ signe [2]، فقد ظلّت لها مكانتها عند أغلب الباحثين بوصفها المنطلق الأساسيّ للدراسة، بل يمكن القول إنّ الاهتمام بها قد زاد والألفاظ في علم المصطلحات وحدات ماديّة صوتيّة قابلة للدّخول في أبنية تركيبيّة متعدّدة .

وتتّصف المفردات اللّغويّة بالنّموّ والتّطوّر، فتنقرض بعض المفردات، وتولد مفردات جديدة، فقد يأتي الشّاعر المبدع فيسوّغ لولادة أو انتشار مفردة جديدة من خلال أساليب الاشتقاق اللّغويّة أو عبقريّته الشّعريّة فيؤثّر بأسلوبه العبقريّ في جماعة المتلقّين فيجعل منها ألفاظاً شائعة منتشرة في الأوساط الأدبيّة، ويستعين بالمفردات الدّارجة وينقلها من مفهومها العاميّ الخاصّ ببيئة جغرافيّة محدّدة إلى مفهوم يحظى بقبول أوسع وأشمل، أو قد يقوم بنقل ألفاظ أجنبيّة من لغات أخرى ويضعها في سياقات عربيّة تبدو فيها ليست على درجةٍ من الغرابة، فيقبلها الذوق ويُفهم معناها، لأنّ المفردة اللّغويّة داخل التّركيب أسلس وأسهل تغدو شبيهة بحجرة الشّطرنج التي يمكن الاستعاضة عنها بعود كبريت إن فقدت، دون أن تتغيّر

---
[1] - انظر: المرجع السابق نفسه ، ص172 .
[2] - انظر: قدّور، مبادئ اللسانيّات، ص 287 .

قيمتها الدّلاليّة، لكنّ الذي يتغيّر وبكلّ تأكيد هو الإيقاع وهذا ما قادني للبحث في الإيقاع كقضيّة لسانيّة معاصرة وتأثّر الإيقاع بنوع العلامة اللّسانيّة وطبيعتها ومصدرها.

وقد عرّف عالم اللّسانيّات البروفسور سونينش الإيقاع فقال: " الإيقاع هو خاصيّة تسلسل أحداث في الزّمان، يُحدثُ في عقل الملاحظ انطباعاً بالتّناسب بين آماد الأحداث الكثيرة أو مجاميع الأحداث التي يؤلّف منها التّسلسل. ومن حسنات هذا التّعريف حقيقةً أنّه يتحدّث عن (الآماد)؛ لأنّ الزّمان، بمعنى مدى الأحداث، هو الصّفة الأساسيّة للإيقاع. ويتحدّث التّعريف أيضاً عن الأحداث في الزّمان، ويوحي بإمكانيّة قياسها. وهناك أداة تسمّى (الكيموغراف) (مسجّلة الحركة والضّغط)، وهي تبشّر من خلال عمليّاتها بأن تضع نهاية لجدالات العروضيّين التي لم تتوقّف في عصر من العصور. وذلك لأنّ (الكيموغراف)، على غرار آلة التّصوير لا يمكن أن تزوّر"[1].

وهنا ألاحظ أنّ الكيموغراف يخدم العروضيين حيث يقيس الملفوظ بدقّة، والعروضيون يقيسون الملفوظ بآذانهم ويحكّمون أذواقهم، و ستختلف النّتائج وفقاً لاختلاف الأذواق، في حين يقدّم الكيموغراف نتيجة واحدة في عدّة قياسات، لكنّ العروضيين يصلون إلى نتائج متطابقة في تقطيع الكلام المكتوب، وشتّان بين المكتوب والملفوظ، وهنا وقع الخلط بين المكتوب والملفوظ، وكذلك فإنّ الكيموغراف أصدق من العروضيّ وأكثر قدرة لما يتمتع به من إمكانيّات تمكّنه من قياس غلظة الصّوت وشدّته ورخاوته وصفاته الأخرى بشكل دقيق يصعب ملاحظتها بالعين او بالأذن المجرّدتين.

لقد اهتمّت المدارس اللّسانيّة الحديثة بمسألتيّ الوزن والإيقاع وما يرتبط بهما من أمثال ثنائيّتيّ الملفوظ والمكتوب[2]، والفصحى والعاميّة، بوصفهما قضايا لسانية تتشكّل أساساً من الأصوات والعلامات اللّسانيّة، " فإذا كان العروض الكلاسيكيّ قد عدّ التّفعيلة هي الوحدة الأساسيّة في توليد الوزن فإنّ الشكلانيين رأوا أنّ البيت كلّه هو الوحدة الأساسيّة في الإيقاع، و من ثمّة فإنّه ليس للتفعيلات وجود مستقلّ، بل هي لا توجد إلاّ بحسب علاقتها بكامل القصيدة. كذلك لم يعد الإيقاع في مفهوم الشّكلانيين عنصراً خارجيّاً سطحيّاً، بل صار داخلاً في صلب بناء اللّغة الشّعريّة. وقد اتّسع مفهوم الإيقاع عند ب. توماشيسفكي في بحثه مشكلة الإيقاع

[1] - ريد،هربرت، طبيعة الشّعر ، ص 52 .
[2] - انظر: بصل، محمد إسماعيل، نحو نظريّة لسانيّة مسرحيّة، ص 43.

الشّعريّ سنة 1922 " ليشمل سلسلة من العناصر اللّسانيّة التي تسهم في بناء البيت الشّعريّ: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المدّ في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل[1]، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني الجناسات[2]. وهكذا يغدو مفهوم الشّعر ذاته مفهوم خطاب نوعيّ تسهم كلّ عناصره في خاصّيّته الشّعريّة، ومثل هذا المفهوم للإيقاع يعرضه يوري تينيانوف(1894 – 1943) في كتابه قضيّة اللّغة الشّعريّة سنة 1924. وفيه يقدّم الإيقاع باعتباره قاسم بناء وأساسيّاً للشّعر حاضراً في جميع عناصره. فأمّا الخصائص الموضوعيّة للإيقاع الشّعريّ فهي الوحدة وتتابع المتوالية الإيقاعيّة مرتبطين فيما بينهما ارتباطاً مباشراً، وظاهرٌ إذاً مدى ما يوليه الشّكلانيّون الرّوس للإيقاع من أهميّة في الفنّ الشّعريّ باعتباره من خصائصه المهمّة التي ينبني عليها جوهره. وصحيح أنّ الشّكلانيّين رأوا في النّثر إيقاعاً أيضاً، إذ لا نعدم فيه مستوًى من التّنظيم الموسيقيّ، بيد أنّ ذلك لا يحيله إلى شعر، وذلك مردّه في رأيهم إلى اختلاف وظيفة الإيقاع في كلّ نوع؛ إذ هو في الشّعر عنصر محوري مسيطر، على حين هو لا يرقى في النّثر إلى أن يكون كذلك "[3].

ويتابع ريتشاردز(1893–1979) في هذا الشّأن ما قاله معاصروه من الشّكلانيين في كتابه الشّهير مبادئ النّقد الأدبيّ. وفيه يقارب بين الإيقاع والوزن على اعتبار أنّ الثّاني هو صورة الأوّل الخاصّة، وهو مثله يعتمد على التّكرار والتّوقيع[4]. وهكذا نجد أنّ " تتابع المقاطع على نحو خاصّ سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلاميّة يهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النّمط دون غيره؛ إذ يتكيّف جهازنا في هذه اللّحظة بحيث لا يتقبّل إلاّ مجموعة محدودة من المنبّهات الممكنة. ويبدو أنّ هذا الكلام ألصق بالشّعر من النّثر، ولذا كان طبيعيّاً أن يختلف الشّعر والنّثر فيما بينهما اختلافاً شاسعاً في مدى إثارتهما لعمليّة التّهيّؤ هذه، وفي تضييقهما من مجال التّوقّع، فالنُّثر على العموم... تصاحبه حالة من التّوقّع أكثر غموضاً وأقل تحديداً ممّا هي في الشّعر... بل حتّى أكثر ضروب النّثر الغنائيّ تنسيقاً ونظاماً لا يبعث فينا أثناء استمرارنا في قراءته إلاّ توقّعاً غامضاً جدّاً. وهكذا فنحن نرى هنا أنّ الإيقاع يلوح ميزة للشّعر من دون النُّثر، وإليه يعود معظم الفضل في تأثيرات الشّعر، بل إنّ ريتشاردز

[1] - انظر: رجائي، أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض، ص 59 .
[2] - انظر: حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ، ص 290 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص 92 – 93 .
[4] - انظر: عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة، ص 30 .

ليصرح بذلك صراحةً فيقول: إنّ الصّوت في معظم الحالات هو مفتاح التّأثيرات الأخرى في الشّعر. و لكنّ تأثير صوت الكلمات لا يبلغ أقصى قوّته إلاّ من خلال الإيقاع. ولعلّه يشير بهذا إلى أنّ الكلمة المفردة ليست ذات تأثير في ذاتها، بل من خلال دخولها في وحدة إيقاعيّة واحدة. وهذا شبيه بما كنّا رأيناه عند الشّكلانيّين. ويشير ريتشاردز إلى ما يحدث في طبيعة نسيج الإيقاع من توتّر، وذلك أنّ نسيج هذا الإيقاع يتألّف من التّوقّعات أو الإشباعات أو خيبة الظّنّ أو المفاجآت ومشاعر التّسويف وخيبة الظّن لا يقلّ عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا ما يفسّر لنا السّرّ في تحوّل الإيقاع المسرف في البساطة إلى شيء ممّا تمجّه النّفس خالٍ من الانفعال والتّأثير " [1] .

وبهذا الفهم يصبح الإيقاع إشارة ظاهرة إلى شيء غير محسوس. أي إنّ الإيقاع علامة تغطّي نصّاً آخر، أو كما يرى الشّكليّون الرّوس " إنّ الإيقاع مثله مثل الصّور الرّمزيّة، يقصد به الكشف عن النّمط التّحتيّ للحقيقة العليا. أي عن غور المعنى الكامن. والأخير متعدّد ومتنوّع؛ ينبع تعدّده من الطّبيعة الإشاريّة للإيقاع. بل إنّ النّظام الإيقاعيّ أكثر النّظم الإشاريّة تعقيداً في القصيدة "[2]، ويصبح الرّمز وعاء دلاليّ يعتمد في صياغة تشكيله على نسيج المادّة الدّلاليّة وطبيعتها اللّغويّة ودرجة كثافتها الإيقاعيّة، بعد أن أصبح الإيقاع نظاماً يرتبط ببناء القصيدة، ويقوم بوظيفة دلاليّة، تعطي القصيدة تميّزها، بوصفها خطاباً شعريّاً، من بقيّة أنواع الخطاب، جاز الحديث عند بعض الدّارسين عن إيقاع الفكرة وعن إيقاع نظام النّقط، مساحات البياض. لذلك إنّ الإيقاع " لم يعد تعبيراً عن البنية الزّمانيّة في الخطاب الشّعريّ، وإنّما أصبح أيضاً تعبيراً عن البنية المكانيّة، وممّا يعزّز ذلك أنّ البنية المكانيّة انعكاس للبنية الزّمانية، وتغييرها مرتبط، في أحد مستوياتها، بتغير البنية الزّمانيّة، مثال ذلك الشّعر الحرّ؛ فحين تعدّدت التّفعيلات، وكُسر قانون التّساوي بين الشّطرين، وفق بحور الخليل، حلّ السّطر مكان البيت، ودخل التّضمين[3] إلى جسد القصيدة كعنصر بناء، بعد أن كان عنصر هدم في النّقد الكلاسيكيّ، بل إنّه تحوّل في بناء القصيدة المعاصرة إلى عنصر خلاّق يعمل على تشكيل الوحدة العضويّة في القصيدة. ثمّ تحوّل الفضاء البصريّ للقصيدة من التّناظر الهندسيّ إلى ما

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص 92 – 94 .
[2] - إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، ص 25 .
[3] - انظر: عبد الرّضا، موسيقى الشّعر العربيّ، ص 189.

يمكن أن أسمّيه بالتّوازي الهندسيّ حيث يأخذ البياض في الورقة مساحات غير محدّدة، وينبني السّطر فوق السّطر، مشكّلاً المقطع الشّعريّ، بتلاحم دلاليّ مع البياض" [1] .

ويرتبط الإيقاع في منظور الدّرس اللّساني الحديث ارتباطاً وثيقاً بقضيّة الملفوظ والمكتوب من جهة لأنّ اللّغة " هي ما في الفمّ لا ما في الكتاب حسب سعيد عقل " [2]. وكذلك يرتبط الإيقاع بقضيّة الفصحى والعاميّة من جهة أخرى، لأنّ العلامة اللّسانيّة[3] المنطوقة تختلف تماماً عنها وهي مكتوبة، كما أنّ العلامة اللّسانيّة في العربيّة الفصحى قد يكون لها ما يقارب معناها في اللّهجة الدّارجة في منطقة ما لكنّها ليست على ذلك القدر من الانتشار فيأتي شاعر مبدع فيسهم في شيوعها وانتشارها؛ لذلك يهتّم الدّرس اللّساني بمجموعة من القضايا اللّسانيّة حديثة النّشأة تؤثّر في الإيقاع وتدخل في صميمه كطبيعة اللّغة المستخدمة في النّصّ الشّعريّ المدروس أهي لغة عربيّة فصحى أم أنّها مفردة دارجة بلهجة قطر أو إقليم ما؟ ، وهي لفظة معرّبة أم دخيلة؟ وترجع هذه الدّراسة إلى الفترة التي بدأت تتّسع فيها الهوّة بين اللّغة الفصحى واللّغة المستخدمة في التّواصل في الحياة اليوميّة، فلا شكّ أنّ الكلمات تحمل في ذاتها إيقاعاً محدّداً، ويختلف هذا الإيقاع فيما إذا كانت اللّغة المستخدمة لغة فصحى أو لغة عاميّة، وهذه القضيّة ترتبط بحفاظ العرب على أوزان الخليل ومحاربتهم المجدّدين في الأوزان الشّعريّة " وقد علّل المهندس ولكوكس الإنكليزي عدم الابتكار عند الشّرقيين بأنّ لهم لغتين منفصلتين عن بعضهما تمام الانفصال، اللّغة الفصحى في الكتب والمجلاّت، واللّغة العاميّة في البيوت والشّوارع، وقال: إنّ استعمال اللّغة في الحياة اليوميّة يكسبها حياة، ويجعل للتّراكيب والكلمات هالة غير المعاني التي في المعاجم، بخلاف ما إذا قصرت اللّغة عن الكتب والمجلاّت، فما فقدت اللّغة الفصحى حياتها بعدم استخدامها في البيوت والشّوارع خمد الفكر"[4].

لذلك سأحاول الوقوف عند الجانب الإيقاعيّ في مسألتيّ المكتوب والمنطوق، والفصحى والعاميّة، قبل الوقوف عند فهم بعض الفلاسفة المسلمين للإيقاع. إذ لا يخفى على الدّارس أنّ المكتوب شيء والمنطوق شيء آخر، فما المكتوب إلاّ رمز لذلك المنطوق، والعلاقة اعتباطيّة بينهما، ولم يجمعهما إلاّ الاعتباط والعرف اللّغويّ، وقد يختلف هذا الاعتباط بين العربيّة

[1] - إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، ص 26 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلد الثاني ، غدُ النّخبة ، ص 185 . و انظر : جوهرجي : محمّد إسماعيل ، مصادر النّوتة الشّعريّة، 165.
[3] - انظر: الموسى، جماليّات الشّعريّة، ص238.
[4] - أمين، النّقد الأدبيّ ، ص 489 .

الفصحى واللّهجة العاميّة الدّارجة في إقليم ما، وكذلك فإنّ المكتوب صورة جامدة لا يؤثّر، ولا يتأثّر إلاّ عندما يتحوّل إلى منطوق بفعل متكلّم جديد، ويعود إلى الحياة فنشعر بإيقاعه، ويصبح شديد التّأثّر بالنّبر والتّنغيم ورخامة الصوت ورقّته وعذوبته وشدّته ورخاوته وحدّته وتمفصله وارتفاعه وانخفاضه ومدّه واستطالته وإشباعه وتجويده وترنيمه واختلاف ذلك من مرسل إلى آخر ومن متلقٍ إلى آخر ومن جنس إلى آخر " [1] .

والنّطق الصّوتيّ للكلمات تعبيرٌ عن حالةٍ نفسيّةلأنّ الكلمات المنطوقة رموز لحالات النّفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة والكتابة ليست واحدة عند كلّ النّاس، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة. ولكنّ المحاولات النّفسيّة التي تعدّ التّعبير دليلاً مباشراً عليها هي هي عند كلّ النّاس، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعدّ هذه الحالات صوراً لها. وبذلك كانت اللّغة عند أرسطو رمزاً للفكر، وهي فرق ما بين الإنسان والحيوان. فالنّطق والفكر عند أرسطو متلازمان. والنّطق خاصّة الإنسان، وبدون الكلمات لا يتيسّر فكر ولا علم، "ولهذا يفضّل أفلاطون الكلام في التّعليم على الكتابة، لأنّ الكتابة تدوين. والتّدوين يكسب الكلام صفة الثّبوت والاستقرار، فيصير جامداً في صورته أمام القرّاء "[2].

لكنّ قضيّة الفصحى والعاميّة على قدرٍ كبيرٍ من الأهميّة، لأنّ حصر الشّعر باللّغة الفصحى، ثمّ حصر الفصحى بما ورد عن الشّعراء الأوائل يعني في جانب منه الحكم على اللّغة بالثّبات ومناقضة قانون نموّ اللّغة وتطوّرها كما الكائن الحيّ، وكذلك فإن إقحام العديد من المفردات التي تنافي منطق اللّغة ونموّها سيؤدّي إلى اختلاط الغثّ بالثّمين، لذلكّ فإنّ " إيراد بعض الألفاظ العاميّة أو الأجنبيّة في التّراكيب الفصيحة لا ينال من اللّغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عاميّة أو أجنبيّة. فالألفاظ المفردة لا تخلق اللّغة وتميّزها. ذلك أنّ خاصّة اللّغة تتمثّل في تراكيبها، وما يتّصل بالتّراكيب من دلالات وضعيّة أو جماليّة. وعلى حسب ذلك تصنّف اللّغات في علم اللّغة العامّ. فالإنجليزيّة – مثلاً – لغة سكسونيّة، وليست لاتينيّة على الرّغم من أنّ اكثر ألفاظها فرنسيّة أو لاتينيّة الأصل. واللّغة الفارسيّة لغة هنديّة أوربيّة، مع أنّ أكثر ألفاظها عربيّة. وقد أفادت لغتنا الفصحى من مفردات اللّغات الأخرى في القديم، و بخاصّة الفارسيّة، فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها، وأدخلتها في تركيبها، فصارت المفردات معربة.

[1] - انظر: هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 271 .

[2] - المرجع السّابق نفسه، ص 42 .

وبعض هذه الألفاظ المعربة في القرآن الكريم"[1]. وكذلك فقد أفادت العربيّة من جهود الشّعراء المبدعين في شرعنة بعض الألفاظ ونشرها قديماً وحديثاً على نحو ما نجد من ألفاظ (شريطة، حفنة، جنينة) عند سعيد عقل في هذا المقطع الشّعريّ البسيط[2]:

شريطة شعري جريح

و ألبَسُ وجه الكآبة

حبيبي أطال غيابه

و قلبي حفنة ريح

فيا بلبلاً في الجنينة

حببتك زر بلبلي

وما جاءت به النّظريّات البلاغيّة الحديثة من أنّ البلاغة تكمن في موافقة الكلام لمقتضى الحال يثبت قدرة الفصحى وثرائها مع الحاجة لبعض الألفاظ العاميّة في بعض المواضيع، " فلا نزاع في أنّ الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدّلالات وتعميقها من اللّغة العاميّة المحدّدة في مفرداتها، والمتّصلة بالوقائع والمحسّنات، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدّقيقة. وفي سبيل ذلك لا يصحّ أن نراعي التّيسير على عامّة الجمهور، بل يجب أن نرقى بإمكانيّاته، وبخاصّة في أدبنا الذي لم يتجاوز كثيراً مرحلة النّشوء والطّفولة في الأدب الموضوعيّ، أدب المسرحيّات والقصص، فنحن في أشدّ حاجة إلى تزويد الفصحى في هذه المجالات، كي يصبح أدبها موضوع دراسة ولئلاّ نحرم الجمهور تغذية فكره وإمكانيّاته الفنيّة فيما تقصر فيه العاميّة هنا وإذا لم نلحظ هذه الفروق بين عالم الفنّ وعالم الواقع كان في ذلك القضاء عليهما كليهما [3]".

وقبول العربيّة لبعض المفردات العاميّة لايضيرها شيئاً " ولا سيّما أن لسان العرب أوسع الألسنة مذهباً، وأكثرها ألفاظاً، ولا نعلم أنّه يحيط بجميع علمه إنسان كما قال الإمام الشّافعيّ. فالعربيّ إذا قويت فصاحته وسمت لغته تصرّف وارتجل ما لم يسبقه أحدٌ به، فقد حكي عن رؤبة وأبيه أنّهما كانا يرتجلان ألفاظاً لم يسمعاها ولا سبقا إليها "[4].

---

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 637 .

[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الخامس، قصائد من دفترها، ص 146 .

[3] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 672 .

[4] - جمعة، اللّغة العربيّة، إرثٌ وارتقاء وحياة، ص 150 .

واللّهجة العاميّة الدّارجة عادة تكون حاملة للتراث والفلكلور والتّراث الذان يحظيان بغير قليل من الاهتمام والرّسوخ في الوجدان الجماعيّ، وكثيراً ما تشكّل نقطة الانطلاق أو النّواة المركزيّة عند العديد من الأدباء، حيث تدخل كثيرٌ من النّصوص الإبداعيّة في علاقة تناصيّة مع نصوص التّراث الشّعبيّ، لهذا فإنّه لا صراع بين الفصحى والعاميّة لغة التّراث الشّعبيّ، لتحتم إحداهما دون الأخرى، بل يجب أن نترك لكلّ منهما مجاله الطّبيعيّ ليسير فيه ما شاء، شأن الآداب الكبرى. ونسلّم سلفاً بأنّ اللّهجات المحليّة لدينا، ولدى الأمم الأخرى – على الرّغم من التّقارب بين اللّهجات المحليّة ولغة الأدب في تلك الأمم أكثر ممّا هي الحال عندنا – أروج استخداماً في شؤون الحياة اليوميّة، ولها من هذه النّاحية اليوميّة الخاصّة الموضوعيّة في التّصوير. ولها قرائن استعمال في الشّؤون العاديّة المكرورة تكسبها أنواعاً من الدّلالات الواقعيّة الدّقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب، ويكاد يكون لكلّ حيّ من أحياء المدينة. وكلّ قرية، بل لكلّ أسرة ألفاظ حيّة اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوّقها سوى أهلها، أو يحتاج في معرفتها إلى شرح طويل، فالفرق بين لغتنا العاميّة والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة. ولم يدر بخلد واحد من نقّادهم وكتّابهم أن يفرض هذه اللّهجات فرضاً بدلاً من الفصحى. أو يجعل إحداهما في صراع مع الأخرى المستبدل بها، بل تركوا الأدب الشّعبيّ (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح، دون صراع كلّ منهما مع الآخر على البقاء. كما يخطر لكثير من كتّابنا[1].

وممّا يسترعي الانتباه التّساهل الشّديد في الأدب وقوانينه عموماً، والشّعر وحدوه خصوصاً تحت ستار الواقعيّة، وهذا الدّكتور محمّد غنيمي هلال يقول: "والذي نعارضه كلّ المعارضة هو أن نحكم على الفصحى – من حيث هي – بأنّها تعجز عن أن تسير مع الأدب الفصيح وتثريه، تعلّلاً بأنّ العاميّة تثريه بقرائن ألفاظها الحيّة في الاستعمال. أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشّخصيّات التي تتكلّم العاميّة. ينطقها الكاتب اللّغة الفصيحة ممّا يسمّونه واقعيّة الأداء. وذلك أنّ الفرق شاسع بين معنى الواقعيّة الفنّيّ وواقعيّة اللّغة. والخلط بينهما لا يصدر إلاّ عن قصور شنيع في فهم الواقعيّة. فالواقعيّة يقصد بها واقعيّة النّفس البشريّة. وواقعيّة الحياة والمجتمع. والكاتب لا يستنطق لسان المقال، بل لسان الحال. ولا بدّ في عالم الأدب من الاختيار والتّعمّق. لا الاقتصار على نقل الواقع ... وعرفنا كيف يحبّذ كثير من

---

[1] - انظر: هلال ، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 670 – 671 .

الواقعيّين استعمال الشّعر نفسه في المسرحيّات الواقعيّة. وعندنا أنّ الذين يغالون في الاهتمام بعبارات الواقع العاميّ– اعتداداً بحيويّتها – مخطئون "[1]. واللّسان الفصيح " من أهمّ أدوات التّعبير عن الذّات والمجتمع في الحياة والفنّ والأدب والنّقد؛ بل في قضايا المعرفة كلّها. وهو الوسيلة الأعظم نفعاً من بقيّة اللّغات التي اخترعها الإنسان لذلك؛ كلغة الإشارة والرّمز والإيماء...والرّسم والنّحت والنّقش...ولغة الأيدي والأنف والجسد ... ولغة الألوان والتّصوير والموسيقا "[2].

وترتبط قضيّة الفصحى والعاميّة بمسائل لسانيّة أخرى منها تطور لغة العصر وظهور مصطلحات وكلمات جديدة، وهنا لا مانع من ظهور لغة العصر وروحه [3] في التّجربة الأدبيّة وليس كذلك فحسب، بل إنّ ذلك يحسب للشّاعر إن استطاع أن ينقل هذه الرّوح بأسلوب جميل " فإنّ أولى مميّزات الشّعر هي استثمار خصائص اللّغة بوصفها مادّة بنائه، فعلاقة تجربة الشّاعر بلغته أوثق وأهمّ من علاقة وتجربة القاصّ أو مؤلّف المسرحيّة في العصر الحديث. وذلك أنّ الشّاعر يعتمد على ما في قوّة التّعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التّصويريّة الخاصّة به، وفي لغة الشّعر يخضع التّعبير لقوانين اللّغة العامّة، ولكنّه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدّلالات على التّصوير، عن طريق موسيقيّة التّعبير، وموقعه وتآزر كلماته وأثر ذلك كلّه في التّصوير. للأسلوب الشّعريّ مع ذلك مطلب تاريخيّ إذ أنّ لكلّ عصر ذوقه اللّغويّ والتّصويريّ الخاصّ به، وقيمه الفكريّة، ومطالبه التي يروقه تصويرها، ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشّاعر، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبيّ أو المطلب الاجتماعيّ الخاصّين بكلّ عصر. وعلى الرّغم من ذلك احتفظت لغة الشّعر– على مرّ العصور– بمقوّمات فنيّة، لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشّعراء والنّقّاد في مختلف الآداب. وانتهت إلى العصر الحديث، وأثّرت في أدبنا نحن في صياغته ومعانيه كما أثّرت في فهم معنى التّجربة في الشّعر" [4].

ويستطيع الشّاعر أن يجعل من كلماته البسيطة جميلة في مقاطعه الشّعرية كما في كلمتيّ (أضيع / تشيع) في هذا المقطع[5]:

---

[1] - المرجع السّابق نفسه ، ص 671 .
[2] - جمعة، اللغة العربيّة ، ص 156 .
[3] - انظر: اللّجميّ، نبيلة الرّزاز، أصول قديمة في شعر جديد، ص 181 .
[4] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 408 .
[5] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الرّابع ، أجراس الياسمين ، ص 236 .

ويكَ ! انسني يا ربيع

و لا تردني أضيع

في الحقل في الزّهر ... في

لا يا ربيع اتّئد

قلبي من الحسن ريع

قصّة حبّ أنا

يوجعها أن تشيع

لكن قدرة الأديب على الابتكار والإقناع والاستفادة من السّياق قد تسوّغ الكلمات العاميّة، وتجعلها أكثر إشعاعاً وملاءمةً لمقتضى الحال،" والكلمات العاميّة، وهي كلمات معتادة مألوفة، كثر استعمالها على ألسنة العوام، حين يستعملها الأديب بين كلماته قد يكون لها نفس التّأثير الذي للكلمات النّادرة الغريبة. ولكلّ أسلوب غرضه الرّئيسيّ التّأثير في القارئ والقارئ له ميل إلى قبول العاميّة، لأنّ العاميّة مألوفة وسريعة الفهم. والكاتب الذي يتشوّق إلى أن يؤثّر في قارئه يهّمه أن تكون كلماته مألوفة وسريعة الفهم، وأشدّ الأساليب استعمالاً للعاميّة أسلوب الصّحافة وأسلوب الرّوائيّ المشهور. والكلمات في تطوّر مستمرّ، فكثير من الكلمات العاميّة تصبح بمرور الزّمن كلمات صحيحة جديرة بالاستعمال في الأسلوب الأدبيّ، وليس هناك قاعدة عمليّة عامّة توضع كمرشد في هذه المسائل إلاّ مهارة الأديب ولباقته. والأديب يطلب من مطالب متعدّدة، فيُطلَب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً بدون رغبة في التّظاهر بالعلم، ويُطلَب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة وجمال، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفيّاً أو روائيّاً أن يكون جذّاباً ممتعاً مؤثّراً، ولا يوصله إلى ذلك كلّه إلاّ اللّباقة الدّقيقة الصّافية؛ ومن أجل ذلك يضطر أحياناً إلى استعمال الكلمات العاميّة. ويجب في هذه الحالة أن يتساءل عن هذه الكلمات العاميّة هل هي ارتفعت عن العاميّة المبتذلة؟ وهل هي كلمات جديدة تعبّر تعبيراً بسيطاً مضبوطاً؟ وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقّاً ؟ وهلاّ يمكن لكلمات فصيحة أن تقوم مقامها؟ والصّفات قد تكون غريبة أيضاً، وقد تكون مألوفة.... وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال، ولكن يكون له قوّة. والقوّة هي الصّفة الأدبيّة التي تنتج عاطفة قويّة، وليس من الضّروريّ أن تكون سارّة مفرحة. وأمثال هذه الصّفات كثيرة في الشّعر، وربّما كان المتنبّي أكثر استعمالاً للكلمات القويّة. وما يمهر فيه الشّاعر ويدلّ على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام

التّي تدلّ على جاذبيّة جميلة "[1]. مثل أكاسيا ونيانار ورندلى، وتروي الأخبار أنّ اسم رندلى ازداد بشكل ملحوظ بعد أن أصدر سعيد عقل مجموعته التي تحمل هذا الاسم حيث يقول سعيد عقل في قصيدة رندلى [2]:

من روابينا القمر
جاءه ، أم لا ، خبر ؟
جايلته رندلى
و دُمى الحُسن الأُخَر
طال ما فاجأنه
حافياً فوق الزّهر

وتوصف قضيّة الإيقاع بأنّها قضيّة لغويّة ولسانيّة لأنّ الخليل عالم اللّغة واللّسانيّات – إن صحّ التّعبير– هو أوّل من قدّم نظريّةً إيقاعيّةً للشّعر العربيّ، وصفناها بأنّها أنماط إيقاعيّة منجزة أهميّتها كبيرة، لكنّها تغفل الكثير من الخصائص الإيقاعيّة للأصوات اللّغويّة داخل النّصوص الشّعريّة، ولأنّ أصحاب المعاجم اللّغويّة كانوا من الرّوّاد الأوائل الذين حاولوا إيضاح معنى الإيقاع ومفهومه في معاجمهم، وإن كرّر الكثير منهم كلام سابقيه مع بعض الإضافات أو بدونها. وترتبط قضيّة الإيقاع اللّغويّة اللّسانيّة بقضايا لسانيّة ولغويّة أخرى من أهمّها قضيّة استفادة الأديب من معرفته لمفردات تعود إلى لغة أخرى، أو إتقانه لها واستفادته من إيقاعات مفردات هذه اللّغة الأخرى أو ترجمة الشّعر من لغة إلى أخرى، وأثر هذه التّرجمة على الإيقاع الموجود في صميم الشّعر في شكله ومضمونه في آنٍ واحدٍ معاً.

فقد وجد العلماء في سعة اطّلاع الشّاعر ومعرفته للغة أخرى أو أكثر و إدراكه لبعض خصائصها اللّغويّة أمراً يثري تجربته الشّعريّة عموماً وإيقاعها على وجه الخصوص " فإنّه من المفيد للشّاعر أن يجيد أكثر من لغة ليستفيد من أساليب اللّغات المتعدّة، فقد يعكس الشّاعر في تجربته ما يعرف عن رقّة لغة ما. وجزالة لغة أخرى بالإضافة لما للغته العربيّة من خصائص، يقول أبو هلال العسكريّ: ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها للغة من اللّغات، ثمّ انتقل إلى لغة أخرى، تهيّأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيّأ له

[1] - أمين، النّقد الأدبيّ، ص 126 – 127 .
[2] - عقل، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد الثّاني ، رندلى، ص 89 .

في الأولى. ألا ترى أنّ عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللّسان الفارسيّ فحوّلها إلى اللّسان العربيّ؟ "[1].

ويمكننا أن نقول: إنّ قضيّة ترجمة الشّعر قضيّة إيقاعيّة بامتياز، فلو استطعنا تحصيل ترجمان عبقريّ فذّ استطاع أن ينقل المعاني كما أرادها الشّاعر في لغتها الأصليّة فإنّه لن يستطيع نقل إيقاعها نفسه إلى لغتنا، لأنّ مجرّد تغيير الحروف المنطوقة للتّعبير عن المعنى يعني تغييراً في الإيقاع، وأثبتت الدّراسات أنّ الشّعراء الأفذاذ استطاعوا استثمار موسيقا الكلمات وإيقاعها وتحميلها كثيراً من المعاني، وخصوصاً عندما تكون هذه المعاني مبهمة فيها شيء من الغموض، حينها تغدو موسيقا الكلمات الشّكل الأنسب لنقل تلك المعاني، والموسيقا بعد التّرجمة لا شكّ أنّها سوف تتغيّر بل يستحيل تطابقها بين النّص الأصلي والنّص المترجم، لأنّ المترجم – لا شكّ – سوف يستخدم حروفاً جديدة، في لغة جديدة ،في بنى جديدة، وجمل جديدة، ونظام وزني عروضي إيقاعي جديد، وإن بدا متشابهاً مع إيقاع النّصّ الأصليّ في بعض الأحيان.

لكنّ التّرجمة، وإن استطاعت أن تنقل معنى الشّعر، فإنّها لن تستطيع نقل الشّعر، لأنّه من الصّعوبة بمكان النّقل الدّقيق للمعاني الأصليّة. وإن توفّر هذا التّرجمان العبقريّ الذي يستطيع أن ينقل المعاني المرادة بدقّة بالغة مهما تنوّعت، فإنّه لن يستطيع أن ينقل الوزن العروضي؛ ولنفرض جدلاً توفّر من يستطيع نقل المعاني وقوالب الأوزان الخارجية فإنه لن يستطيع أبداً أن ينقل الإيقاع الدّاخليّ النّاتج من بنية الكلمات وطبيعة الحروف المستخدمة فيها الموجود في اللّغة الأصليّة، وهذا يرتبط بالوحدة العضويّة، أهمّ مقاييس جماليّة العمل الأدبيّ التي تقرّ بتآزر كافّة المستويات في نقل مضمون النّص الأدبيّ، ولا شكّ أنّ المستوى الإيقاعيّ من أهمّ هذه المستويات، وممّا تعنيه الوحدة العضويّة أنّ المساس بأحد هذه المستويات مساس بالأخرى ضرورة، وبناء على ذلك يتّضح أنّ الإيقاع قضيّة شكليّة مضمونيّة، وليست مضمونيّة فحسب كما يعتقد بعض الباحثين. والجاحظ يقول: "إنّ التّرجمان لا يؤدّي أبداً ما قال الحكيم من خصائص معانيه، وحقائق مذهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يوفّيها حقوقها، ويؤدّي الأمانة فيها. فهل كان – رحمه الله تعالى – ابن البطريق وابن ناعمة وأبو

[1] - هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 409 . و انظر: العسكريّ، كتاب الصّناعتين، ص 51 .

وقرة وابن فهر وابن وهيلي وابن المقفّع مثل أرسططاليس؟" [1] . " ولم يبيّن الجاحظ أنّ الوزن وحده مانع للتّرجمة وحائل دونها، صحيحٌ أنّه أوّل الموانع، ولكن يمكن أن يترجم الشّاعر شعراً، ويصوغه بأوزان اللّغة المنقول إليها، ولكنّ ذلك لا يكفي لأنّ لأيّ عمارة شعريّة تقاليدها وخصوصيّتها واستقلالها.

وبسبب استحالة التّطابق بين الأصوات اللّغويّة الدّالّة على المعاني في قصيدة قبل التّرجمة وبعدها " تبدو ترجمة الشّعر عسيرة، وفيها غير قليل من التّكلّف والإخفاق، سواء في ذلك أكانت ترجمته شعراً أم نثراً؟ ؛ إذ إنّ المترجم بالشّعر يكون حينئذٍ منطلقاً من أمرٍ ناجز ومتّجهاً نحو مضمون شعريّ، وبذلك لا يحقّق شرط الانطلاق من العنصر الحسّيّ. وإذا ما أبى هذا الشّاعر الذي يروم ترجمة الشّعر شعراً إلاّ أن يفعل فإنّه يكون حينئذٍ واقعاً بين قيدين: قيد المعنى الذي يلوح له حاضراً في الشّعر، وقيد الوزن الذي يريد له أن يكون قلباً يملأ به ما ألفاه في الشّعر من معانٍ. وقد غدا الأمران قيدين لأنّ كلا الأمرين خارجيّ عنه، وما عليه إلاّ أن يؤلّف بينهما أو أن يلفّق. وفي عمليّة التّلفيق هذه يقع في شرك الصّنعة والتّكلّف. وأمّا من يترجم الشّعر نثراً فإنّه يغفل ما كان أهمّ أسباب ولادة الشّعر، وأعني به ذلك العنصر الحسّيّ. وقد يكون المترجم إذ ذاك كمن يفصل الرّوح عن الجسد إن صحّ التّشبيه "[2] .

العروض والإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

تميّز الفلاسفة المسلمون بثقافتهم الموسوعيّة، فقد تبحّروا في مختلف العلوم والفنون من فقه وشريعة وعقيدة وفلسفة ومنطق ورياضيّات وطبّ وكيمياء ولغة وأدب وموسيقا وغناء ورقص وغير ذلك من العلوم والفنون المتعدّدة، لذلك أجد من الضّرورة بمكان أن أغني هذا البحث من خلال الوقوف عند فهم وتعريف بعضهم للعروض أو الإيقاع لما يتمتّعون به من ثقافة واسعة في هذا المجال، ولما تكشفه هذه التّعريفات عن عمق الفهم عندهم و إدراكهم الكبير للعلاقة بين كثير من تلك الفنون التي عملوا بها كعلاقة الموسيقا بالشّعر والغناء والرّقص على سبيل المثال لا الحصر.

والكنديّ (796 – 874 م) من أوائل الفلاسفة الذين يقدّمون لنا تعريفاً للإيقاع فيقول: "الإيقاع هو النّسب الزّمانيّة وعند الفارابيّ (870 – 950) هو: عبارة عن سلسلة أزمنة

---

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 153 . و انظر : الجاحظ ، الحيوان ، ج1 ص 75 – 76 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص 97 .

يوضّحها النقّر على آلة مجوّفة كالطّبل والدّفّ وغيرهما، والنّقرات عند الفارابيّ هي: القرعات التي تخيّل أنّها غير منقسمة... فالنُّقرة لا زمن لها أي أنّها كالنّقطة في المكان عند علماء الهندسة. وعلى ذلك فالزّمن هو المدّة الواقعة بين نقرتين، كما يوضّح الفارابيّ بأنّ النّقرة التي تعقبها وقفة يسمّيها العرب النّقرة السّاكن (تن) والتي تعقبها وقفة و لكن حركة إلى نغمة أخرى يسمّونها النّقرة المتحرّكة (تا)، والإيقاع الغنائيّ أيضاً فيه الأزمنة المتساوية ويسمّى إيقاعها بالموصل وأزمنة غير متساوية و يسمّى إيقاعها بالمفصّل" [1] .

أمّا ابن سينا (980 – 1037 م) وتلميذه ابن زيله (ت 1084 م)، فالإيقاع عندهما هو" تقدير لزمان النّقرات؛ أي البحث عند مقادير الأزمنة المتخلّلة بين النّغم، ويسمّى علم الإيقاع. ويبيّن الحسن الكاتب (القرن العاشر) بأنّ الإيقاع هو: قسمة زمان اللّحن بنقرات وهو النّقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكلّ واحد منها يسمّى دوراً، فالإيقاعات هي أوزان أزمنة النّغم، والزّمان إنّما سمّي زماناً لأنّ على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما، وهو الدّويّ الحادث " [2].

وصفيّ الدّين (ت 1294 م) ومن تبعه يعرّفون الإيقاع بأنّه" جماعة نقرات تتخلّلها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطّبع السّليم " [3].

وقسّم الفارابيّ[4] الإيقاعات إلى نمطين " نمط بسيط يتألّف من تفعيلة واحدة تتكرّر، كالمتقارب، ونمط مركّب يتألّف من تفعيلتين مختلفتين، كالطّويل. والتّقسيمان نابعان من ضرورات درسيّة، ولا علاقة بينهما وبين مفهوم التّناسب بين الوزن والغرض، بل إنّهما اعتمدا على المظهر الخارجيّ للبحر، دون البحث في نقاط الاتّفاق والاختلاف بين الأنماط في المجموعة الواحدة، وكان من الأفضل لو تمّ فحص البنية الدّاخليّة للوزن حتّى نستطيع اكتشاف درجة التّناسب بين الأوزان من خلال حساب الزّمن في الدّرجة الأولى، ولمس درجة القرابة بين البحور والمجموعات "[5] .

---

[1] - قطاط ، دراسات في الموسيقا العربيّة،ص 8 ، و انظر : رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض، ص 75 .
[2] - المرجع السابق نفسه ، 9-10 .
[3] - المرجع السّابق نفسه ، ص 10 .
[4] - انظر: رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض ، ص 41 .
[5] - إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 34 .

ويرى ابن خرداذبه أنّ " منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشّعر. وحدّد أخوان الصّفا بوضوح أنّ أصول الوزن الشّعريّ والإيقاع واحدة، وعبّروا عن الإيقاعات العربيّة القديمة بتفعيلات عروضيّة. إلاّ أنّ أبا المنصور الحسين بن زيلة يؤكّد على أنّ الإيقاع هو مجموع الزّمن الكلّيّ على أساس الوحدات، وتعتمد نظريّته على العدد الكلّيّ لوحدات الإيقاع مع إتاحة المجال لجميع التّصرّفات الممكنة في البنية من هذا العدد" [1].

ويخلص الدّكتور أحمد محمّد ويس إلى أنّ الوزن عند العرب " من النّوع الذي صار يسمّى فيما بعد بالوزن الكمّيّ [2] الذي يتركّب من وحدات صوتيّة هي الأسباب والأوتاد، وهي التي منها تتشكّل التّفعيلة، وتنضم هذه التّفعيلات إلى تفعيلات أخرى على نحو معيّن، هو في الأغلب الأعمّ متوازن متعادل بحيث ينتج منه البيت الشّعريّ ذو الشّطرين. وقد عبّر الفارابيّ عن شيء من ذلك حين قال: إنّ ممّا يقوم به الشّعر... أن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطَق بها في أزمنة متساوية. وكذلك عبّر عنه حازم بقوله: الوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية "[3]. وقد "حصر الوزن فيما هو معهود من أوزان الخليل بن أحمد الفراهيديّ، و قيّد الشّعراء بها، و منع الابتكار في الوزن، و ذلك عنده شرطٌ من أهمّ شروط الشّعريّة "[4] .

و" الوزن النّثريّ عند ابن سينا هو الوصل والفصل [5]، قال: وهذا الوصل والفصل وزنٌ ما للكلام، وإن لم يكن وزناً عدديّ، فإنّ ذلك للشعر، ثمّ أخذ في بيان ماهية وزن النُّثر فقال: وهذا الوزن هو الذي يتحدّد بمصاريع الأسجاع، فإن قرب من الوزن العدديّ [6]تقريباً ما، لا يبلغ الكمال فيه، فهو حسن. وهذا التّقريب يتمثّل في أن تتكون المصاريع متقاربة الطّول والقصر[7]، وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعيّة. وقد أشار ابن رشد تعضيداً لهذا إلى أنّ وجود الوزن الشّعريّ العدديّ لا يصلح لبعض أنماط النّثر من مثل الخطابة التي تنحو إلى الإقناع في المقام الأوّل. وهو يورد ثلاثة أسباب تجعل الوزن غير مقنع في الأقاويل الخطابيّة؛الأوّل: أن يقع في نفس السّامعين أنّ القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتّى يظنّ أنّ

---

[1] - رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض ، ص 107 – 109 .
[2] - الوزن الكمّيّ أو العروض الكميّ هو التّمييز بين كميّات الزّمن في المقاطع، انظر: رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، ص60.
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ ، ص 255 – 256 .
[4] - الموسى، جماليّات الشّعريّة، ص84 .
[5] - انظر: حمدان ، ابتسام ، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ ، ص 222 .
[6] - الوزن العدديّ " العروض العدديّ " : هو وزن يتألف من ضمّ مقاطع متساوية في الطّول بشكل متواتر ، و بعدد متعارف عليه من المقاطع . أوزان الألحان بلغة العروض ، ص 58 .
[7] - انظر: " التّرصيع " من كتاب ، مصطلحات نقديّة من التّراث الأدبيّ العربيّ ، تأليف محمّد عزام ، ص 122 .

الإقناع إنّما يأتي من قبل الصّناعة لا من قبل نفسه. والثّاني: أن يظنّ أنّه قد قصد به التّعجّب والإلذاذ واستفزاز السّامعين بذلك، فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا في الإقناع به – أي ينبغي للخطابة أن تحتفظ بجوهر مهمّتها في الإقناع والتّصديق–. والثّالث: أنّ القول الموزون إذا ابتدأ القائل بصدره فهم منه السّامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل. وإذا نطق به بعدُ فكأنّه لم يأتِ بشيء لم يكن عند السّامع قبلُ، فيقلّ لذلك إقناعه. وظاهر هنا حرص ابن رشد على بيان ما يمكن أن يكون بين الوزن والإقناع من تناقض، فهو يريد للقول الخطابيّ أن يكون مقنعاً في مضمونه لا في شكله وزخارفه. وحين يكون كذلك يكون أبقى وأثبت على احتمال النّقص والمحاجّة. ولكنّنا لا نرى من جهة أخرى أنّ الوزن يكون عائقاً للإقناع بسبب ما يحدثه من توقّع لدى السّامع، وذلك لأنّ وجود الوزن حتّى حين يكون في الشّعر لا يكون دائماً سبباً لصدق التّوقّع وليس بالضّرورة أن يكون صدر الكلام منبئاً عن عجُزه، وإنّما ينطبق على أمثلة محدّدة ذكرها النّقّاد والبلاغيّون تحت أسماء متنوّعة من مثل الإرصاد أو التّوشيح أو التّصدير. مما يقع في الشّعر والنُّثر" [1] .

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر، ص 258 – 260. وانظر: عزّام، محمّد، مصطلحات نقديّة من التّراث الأدبيّ العربيّ، ص 173 .

الفصل الأوّل

مفهوم الشّعر والإيقاع عند سعيد عقل:

اتّفق معظم النّقّاد على أنّ الشّعر كلام موزون مقفّى، لكنّ هذا لا يمنع من أن يختلف تعريف الشّعر، من عصرٍ إلى عصرٍ، ومن شاعر إلى شاعرٍ ضمن العصر الواحد، كما يختلف مفهوم الشّعر من مدرسة أدبيّة إلى أخرى، ومن مذهبٍ أدبيّ إلى آخر، فعلى حين ترى الكلاسيكيّة مثلاً أنّ الشّعر هو المحاكاة، فإنّ الرّومانسية تراه تعبيراً، والبرناسيّة نحتاً، والواقعيّة مرآة، والسّرياليّة لا شعوراً[1]، أمّا سعيد عقل فيحاول الوقوف عند مفهوم الشّعر، ليميّزه من سائر الفنون الأخرى فقد، وقف عند فهمه لماهية الشّعر ومكوّناته وخصائصه في مجموعة من المقالات النّثريّة التي شكّلت مقدّمات لمجموعاته الشّعريّة أو مجموعات غيره من الأدباء والنّقّاد، ومحاضراته التي ألقاها في العديد من المناسبات، وأقدم تلك المقالات مقدّمته النّثريّة لمأساته الشّعريّة بنت يفتاح التي تعود للعام 1935 م، ومقدّمته النّثريّة لقصيدة المجدليّة التي نشرها سنة 1944م، والتي يتحدّث فيها عن المصدر الإبداعيّ للشّعر فيقول: " قبل إبداعي الشّعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعياً ذاتي ولا واحداً من الأشياء الواضحة.... الشّاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكارٌ أو صورٌ أو عواطف، وهو إن خامره شيءٌ منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعي – ولم أستثنِ العاطفة، صنم النّظّامين الأفذاذ – لا تلعب في الشّعر أي دور " [2].

يقودنا حديث سعيد عقل عن اللاّوعي كونه النُّقطة الأساس في عمليّة الإبداع الشّعريّ مباشرة إلى نظريّة الإلهام[3] وربّات الشّعر عند الأوربيين، ووادي الجنّ وشياطين الشّعر عند العرب، تلك القضايا التي شغلت النّقّاد والمبدعين، من مثل الشّاعر الإنكليزيّ شيلي الذي يتحدّث عن اللاّوعي وارتباطه بالقول الشّعريّ فيرى: " الشّعر شيئاً علويّاً...وليس قوّة خاصّة لأحكام الإرادة كما هو الأمر في العقل، وهكذا فلا يستطيع الإنسان أن يقول: أريد أن أنظم شعراً، بل حتّى الشّاعر العظيم لا يستطيع أن يقول ذلك "[4]. ويتشابه هذا الإلهام عند شيلي مع الارتجال الذي وقف عنده النّقّاد العرب والذي أشار الجاحظ إليه في كتابه البيان والتّبيين

[1] - انظر: عزّام، محمّد، الحداثة الشّعريّة، ص 109 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة. ص 81 – 82 .
[3] - انظر:ويس، ثنائيّة الشّعر و لنّثر في الفكر النّقديّ ، ص 72 .
[4] - انظر: المرجع السّابق نفسه، ص 73،74 .

بقوله: " كلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام، وليس هناك معناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة "[1].

ويتابع سعيد عقل شرحه للحظة الإلهام هذه قائلاً: " أحاول التّغلغل إلى جوهر الشّعر، إلى مادّته إن استجزت الكلمة، فيما أنا أبدع أكون لا واعياً، فما أقدر إذن أن أعترف بما جرى لي، سوى أنّ نظرة على حالتي قبل الإبداع وبعده قد ترسل ضوءاً على السرّ. (قبل) الإبداع و(بعده)؟ ولكن متى تكون فترة الإبداع، وإلى كم تطول؟ هل تبدأ من أوّل كلمة من مطلع القصيدة ولا تنتهي إلاّ برويّ الختام ؟ لا، وفترة العطاء الجلل، فترة اللاّوعي هذه نادراً ما تطول إلى أكثر من أبيات. سريعة العطب هي، تعمّر، في غالب ما تعمّر، مدى بيت أو فلذة من بيت. إنّها كالحالات النّفسيّة الخالصة تكاد لا تكون حتّى تقطّعها فكرة، صورة، عاطفة. فإذا الشّاعر _ ومن هنا عناصر النّثر في القصيدة _ وجهاً لوجه أمام الوعي. الملهم يواصل تحويراً وتبديلاً، ولربّما يستأنف استئنافاً، حتّى يجد اللّقية، أي حتّى يعود إلى فترة من اللاّوعي جديدة، أمّا النّظّام فيمضي في عمله غير آبه. فإذا هو ينظم النّثر. (قبل) الإبداع و(بعده) يعنيان إذن شاطئيّ تلك الفترة السّعيدة من لا وعي النّفس، التي لا تعمّر سوى هنيهات"[2].

ويطرح سعيد عقل سؤالاً حول الفرق بين الشّعر والفنون الأخرى فيقول:"ما يفرّق بين الشّعر عن سائر الفنون؟ قبل التّعبير عنه، أي عندما يكون لا يزال في ذات الخلاّق لم يمتزج بعد بوسائل التّعبير، يمكن للشّعر وحده، أن يشمل الموسيقا، التّصوير، الرّقص، العمارة، وما إليها من جمال وراءه يد إنسان. قبل التّعبير: حالة من اللاّوعي واحدة، لا تتبدّل إلاّ إذا اتّخذت شكلاً. تكون الموسيقا، إذ نستخدم في إظهار الشّعر نغماً، والعمارة إذ نستعمل رصف حجارة، والرّقص إذ نتوسّل إعماراً بجسم بشري هذه المرّة. الفنون لا فنون قبل التّعبير"[3] .

ثمّ يجد أنّ إيقاع القصيدة ونغمها شكلٌ أوليٌّ لها قبل ولادتها فيقول: " قبل الإبداع يسيطر عليّ ما أسمّيه نغم القصيدة. وبقدر ما يكون عليّاً عظيماً أُطلع ما هو أكثر خلوصاً. ولم يتّفق لي أن انثنيت عن العمل البهيّ إلاّ أوان أفقد النّغم، أي أوان تأخذ تطغى عليّ أفكار وصور وعواطف. وبعد الإبداع، وكذلك شأني بعد التّذوّق أحسّ أنّ الكون أكثر تآلفاً معي منه في المعتاد. فأرجّح أنّني كنت، في أثناء الحالة الشّعريّة، على تآخٍ مع الكون، على مواجهة للأزليّ

[1] - الجاحظ، البيان والتّبيين، ج3 ، ص 28 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة،ص 85 – 86 .
[3] - المصدر السّابق نفسه، ص 84 – 85 .

من الحقائق التي كنت أجهل. قبل الإبداع سلطنة نغم وبعده أثر تآخٍ مع الكون؟ هل يعني هذا أنّ الشّعر مادته الموسيقى؟ لربّما. وسلطنة النّغم قاعدة لا تخطئ. والعلم يعلم أنّ الاتّحاد بالكون لا يتمّ إلاّ بالتّموّج. ونحن نعرف أنّ أوثق ما يرتبط بالنّفس من أشياء موسيقيّة ومظهرها الطّبيعيّ الغناء. وقد ثبت أنّه من الرّملة إلى الكوكب، من أدقّ الخلايا إلى أبعد جنبات الكون، إنّما يقوم دائم، تموّجات دائمة. وباكراً، منذ القرن الخامس عشر، قال العالم ده كوزا: (إنّ النّفس لحن). أتكون، يا ترى، مادّة الشّعر تموّجاً؟ أتكون موسيقا؟ وبعدُ، لعلّي لا أبعد عن الحقيقة كثيراً إن قلت: الشّعر حالة من لا وعي فوق الوصف لا تُشرح، جوهرها أشبه بموسيقا، بها يتّحد الشّاعر حميماً مع الأزليّ من حقائق هذا الكون المهيب"[1].

ويجد تشابهاً كبيراً بين الشّعر والموسيقا من حيث الجوهر" الحالة الشّعريّة كيف أنقلها منّي إلى المتذوّق؟ قلت: أنقل ولم أقل: أعبّر أو أترجم أو أصوّر أو أمثّل أو أدني أو أعكس أو أنبئ أو أنشر، إذ الشّيء لا يمكن غيره أن يكونه. من التّحديد أذكّر بأمرين: الشّعر من لاوعي، وجوهره أشبه بالموسيقا وأخلقه على شاكلته بالذّات"[2].

وإذا أراد الشّاعر زيادة طول لحظة الإلهام وجب عليه تعطيل الوعي وهنا يطرح سعيد عقل سؤاله كيف أعطّل الوعي؟ ويجيب قائلاً: " غداً، لمحض ما أن يواجه القارئ قصيدتي، سيكون قد هيّأ لها وعيه، عاد بأجمعه وعياً بوعي: عقلاً، تخيّلاً، حسّاً. سيكون على تمام أهبة إذن لأن يأخذ من الحالة الشّعريّة ما يقع على السّطحيّ من قوى النّفس، لأن يأخذ منها مظهرها الأحطّ، نثريّتها بالذّات، لأن يحوّل لاوعيها إلى وعي، لأن يخرجها عن طبيعتها، لأن يقتلها. إذن فلأُعطّل فيه الوعي. كيف؟ بأن أشغل منه الوعي، ظاهرة الفضوليّة فيه. الوعي يطلب أبداً أن ينشط، أن يعي؟ فلأعطه حقلاً يُعمل فيه نشاطه، ولكن حقلاً مركبّاً، ويقول البرّانيّون: صعباً بحيث يجهد و يجهد حتّى يتعب، وأخيراً يكلّ "[3].

ويرى سعيد عقل في تنوّع موسيقا القصيدة وتعدديّتها أعلى أنواع الشّعر لما يسهم فيه هذا التّنوّع من إيحاء، ويبتعد فيه عن التّقرير فتسهم الموسيقا بحدّ ذاتها في رسم " لوحات خالصة

---

[1] - المصدر السّابق نفسه . ص 86 – 87 .

[2] - المصدر السّابق نفسه . ص 88 . و انظر : أوزان الألحان بلغة العروض، ص 57 .

[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل،المجدليّة ، ص 89 .

تقوم على رصد عناصر تكوينيّة، وتحديد هيئاتها وألوانها وأشكالها، لتوحي بدلالات مختلفة "[1]
و"هذا الحقل عرّفه النّظريّون المحدثون باسم (الإيحاء). أمّا بحثهم الإيحاء فلم يخلُ من سذاجة. قالوا مع **ملرمه:** الأشياء قيلت ألف مرّة: يكفي أن نومئ إليها إيماءً، نتمتم بعض الكلمات، ليروح السّامع يكتشفها من ذاته ونكون لم نضيّع عليه لذّة الاكتشاف. وقالوا مع غير واحد : إنّ القارئ إذ يكتشف يحسّ أنّه شارك الشّاعر في خلق الحالة الشّعريّة ، يحسّ أنّه هو أيضاً مبدع. على أنّ الإيحاء، حقلنا المركّب العجيب، ينفضح سرّه إن هو دُرس في مظهره التّعدديّة. التّعدديّة، في الموسيقا مثلاً، هي ذروة أنواع الموسيقا، هي أن تضرب في الوقت الواحد أصواتاً مختلفة. فإذا الوعي، ولا صوتاً واحداً يرتاح إليه، أي يعيه، يحاول أن يقبض على الأصوات المتعدّدة مجتمعةً، فيجهد نفسه، لكنّه وهو الضّعيف الضّعيف ولسطحيّته ذو خاصّة تتطلّب الواضح والمفرد عبثاً يجهد، فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المَحجّة، و هكذا يترك الأصوات المتعدّدة تخاطب اللاّوعي، وهي التي إنّما وُجدت له و لها وُجد. ألجأ إلى الإيحاء؟ أو – بلغة الموسيقا – إلى (التعدديّة)، أوَليس إلى هنا مرد أقوال برغسون: غرض الفنّ أن ينوّم القوى العاملة، أو بالأحرى الصّامدة، من شخصيّتنا، ويذهب بنا هكذا إلى حالة انقياد تامّ؟ هو العمل السّلبيّ للتعدديّة. أمّا عملها الإيجابيّ فلعلّي أتبيّنه عندما أُفاجئني أخلق جوهر الحالة الشّعريّة وأخلقه على شاكلته بالذّات"[2].

والألفاظ، عند سعيد عقل، " عناصر الشّعر الماديّة ليست علامات محض اصطلاحيّة. اللّغة لم يوجدها فرد ولا مجلس أفراد، فيصطلحها اصطلاحاً. اللّغة بنت التّفاهم البدائيّ. هكذا كان بين النّاس، شأنه اليوم بين البكم غير الصّمّ، أصواتاً، لأنّها جوهر المعبَّر عنه. فإذا يكون طور الكلام تعود اللّفظة مجموعة أصوات أكثر تساوياً في الجوهر وشكل الجوهر مع الشّيء المقصود إظهاره. وهو سرّ تكوين اللّغة لا أزْيَد. وهو المبدأ الذي ينبغي أن يظلّ عليه الكلام. ولكن إذا تكون الكتابة، وتُغرق اللّغة في الاصطلاح،– وهو إنّما يستدعي التّدخل العقليّ، الذّاكرة على الأخصّ – وتخرج الألفاظ عن هذا التّساوي في الجوهر وشكل الجوهر مع المقصود إظهاره، تعود مهمّة الفنّ أن ينتقي ويرتّب بحيث يوجد تركيباً كلاميّاً، وقل موسيقيّاً، فيه من الأصوات، تمازجها أو التّنادي، جهيرها أو الخفيف، مقتضبها أو المنبسط، إلى لعبٍ

[1] - محبّك، أحمد زياد، قصيدة النّثر، ص 49 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة، ص 89 – 90 .

ولفّ، ممّا يؤلّف صيغاً صوتيّة تعيد بين الكلام والمقصود إظهاره رابطةً فيزيولوجيّة سبق للتدخّل العقليّ أن فصمها. وبقدر ما يوفّق الفنّ إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشّعر. تَساوي الصّيغ الكلاميّة والحالة الشّعريّة جوهراً يقتضي أن تكون الصّيغ الكلاميّة من تموّجات هي نفسها مكوّنة الحالة الشّعريّة. والتّساوي شكلَ جوهر يقضي أن تكون الصّيغ الكلاميّة من تموّجات هي نفسها تكوّن الحالة الشّعريّة. والتّساوي شكلَ جوهر يقضي بأنّه إن كانت التموّجات التي تكوّن الحالة الشّعريّة على شكل لولبي مثلاً أو خطّ مستقيم أو ما إليه وجب أن تكون كذلك التّموّجات التي تتألّف منها الصّيغ الكلاميّة "[1].

لقد أظهرت المقبوسات السّابقة فهم سعيد عقل للعمليّة الشّعرية من لحظة إلهامها إلى ما بعد ولادتها، وقد تبيّن تعويله على إيقاع النّصّ الشّعريّ ونغمه وإيقاعه وتعدديّة موسيقاه في نقل العديد من الحالات المستعصية، لكنّ عقلاً يخالف الكثير من الشّعراء والنّقّاد في موقفه من قضيّة ترجمة الشّعر لما لها من علاقة بالوزن والإيقاع،[2] فيقول: " يطيب لي أحياناً أن أتناول الأصل والتّرجمة لقصيدة ذات ترجمة عبقريّة. أقول التّرجمة غير ناسٍ ما يزعمون من أنّ الشّعر لا يترجم. وإنّه لكذلك إن كان المقصود أن تحصل على مساواة في المعاني بين أصل وترجمة. ولكنّ الشّعر أكيداً يترجم إن كان المقصود الحالة الشّعريّة يطلعها الأصل بالحالة نفسها تطلعها التّرجمة. وأختبر وقع الصّيغتين على من يجهل لغتيّ الأصل والتّرجمة فألحظه يستشعر، دوماً على وجه التّقريب، الحالة الواحدة: ففي اللّغتين يسمع الحلق يعمل إن كانت الحالة الشّعريّة متمظهرة الجوهر بأصوات مختنقة، وفي اللّغتين يتحسّس الأبيات عصبيّة أو متطايرة إن كانت الحالة متجلّية الجوهر بأنفاس مقتضبة أو وثّابة. فأوقن أنّ أبيات التّرجمة لم تتمكّن من نقل الحالة الشّعريّة بالذّات إلاّ بعد أن ساوت أبيات الأصل جوهراً وشكلَ جوهر، وأبيات التّرجمة يستحيل أن تكون قد نقلت حالة الشّاعر لو لم تساوها جوهراً وشكلَ جوهر. وبدهيّ. أنّ شيئاً يساويه أحد شيئين متساوين هو مساوٍ ثانيهما. وبعد فالقصيدة، أداة نقل الحالة الشّعريّة، أحدّها هكذا: مأثورة كلاميّة توصّلت بتجارب موصولة – وقل: بِلَقيّات – إلى فلذ، إلى أبيات، إلى مجموع إيحائي يعطّل بتعدديّة الأصوات وعي المتذوّق ويتكوّن في لاوعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشّاعر جوهراً وشكلَ جوهر"[3] .

---

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 90 - 91 .

[2] - انظر: الموسى، خليل ، جماليّات الشّعريّة، ص 85 .

[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة ، ص 91 – 92 – 93 .

والهدوء الخالص من خلال الموسيقا الخافتة والجرس الهادئ في القصيدة عند سعيد عقل هو ما يعطيها جمالها " هذا عن الشّعر كفنّ، أي كواحد من مظاهر الجمال. أمّا الشّعر في أغراضه والتّفصيل فيها فمسألة أخرى. ولربّما أمكنت إزاحة طرف من ستارها بالقول: إنّ الجمال الذي يخلعه الشّاعر، سواءٌ على الشّاعر أو على المتذوّق، إنّما قوامه هدوءٌ خالص لا تتلاطم فيه فِكَر وصور وعواطف، هدوء يجعل النّفس، ولا شيء يفجؤها أو يعكّر صفاءها، منطوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، حتّى لتغدو أكثر تآلفاً مع حقائق الكون، بل تغدو وحقائق الكون شيئاً واحداً، فإذا هي فوق هذا العالم بآلامه ونقائصه، لا تصطدم عمياء بأيّ نظام تجهل"[1].

ويعبّر سعيد عقل عن فهمه لماهية الشّعر عند صلاح لبكي فيستوجب على الباحث في ماهية الشّعر أن يكون على قدرة واسع من الفهم في آليّة البناء الشّعريّ فيقول: " عليك أن تُطلِع إلى العالم الأبجديّ واحدة القلم في زنة القيم اللّطفاف، وإضاءة ما لم يُفضح، ومسّ الحسن بإبهام وسبّابة....قصيدة صلاح ما صيغت صوغاً فتلاحقها مستنطقاً تأخذ عنها كيف رَصْفُ المداميك بصرامة. ولكنّها نمت كالبنفسج والبيلسان. فهنا خواطر لم تعالج، واحدة تلو أخرى، بإزميل، ثمّ تركّب موقّتاً في مكانها من البناء، تقيّم كجزء من كلّ، ثمّ تنتزع ليعاد النّظر فيها، ولا تركز نهائيّاً إلاّ بعد أن تقوّل الأفق المنحني عليها في ذهول: لَلْجمال بدونها من غير جمال، لا، فالكلّ، في هذا الشّعر، كان – كما لو أمكن – جُملةً، يا صاح. حتّى لكأنّ القصيدة اللّبكيّة كالحبّ الكبير، تشعر كأنّك تجدّف على قدسها حين تزعمُ أنّه بُنِي تباعاً منضمّةٍ حرّى سنحت تحت ياسمينة، فمن قبلةٍ خُطفت عند مقعد، فمن تلهّفٍ في وحدةٍ آنستها الذّكريات. أمّا الحبّ الذي يمتّ إلى شعر صلاح، فهو حبّك العظيم الذي كان لك قبل أن تكون، والذي جاءت الأرض إلى الوجود من أجله، تفرش سندسها لك، ولحبيبتك مكان موعد. ولأنّ صلاح لبكي شاعر في كلّ شيء، لا أستجيز لنفسي أن أحدّثك عنه كإنسان، فالنّاثر فيه يضرب أبداً في مقلع الحسن، والسّياسي يأبى إلاَ أن يتدخّل في إقصاء البشاعة، فإذا كلّ إرادة من إرادته قصيدة "[2].

---

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 93 .

[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الرّابع، كأس الخمر، ص 44- 45 .

والشّعر عند سعيد عقل قول بعيد عن إعمال الفكر كما النّظم، ولهذا فإنّه يرى أنّ الشّاعر صلاح لبكي" يتغنّى فيحرّك في القلب دفئاً. وهو كأنّما يقول لا ينظم "[1].

ويرى في نثر صلاح لبكي إيقاعاً يشبه إيقاع الشّعر يأتي من قدرته على التّأليف وكأنّه يكره قوانين الكلاسيكيّة الصّارمة فيقول: " و كيف – إلاّ إذا قسرت المستحيل على طاعتك – يمكن التّأليف بين أناقة وسذاجة، بين الدّعوة إلى أقصى المطالب والتّرصّن في القول ترصّن البنفسج في كبّ الشّذا؟ أيّ يد كانت لصلاح على الجمال – والجمال أقنوم من ثالوث العقل، علّة وجود الجبل– حين لعبنا اللّعبة الكبرى في إدخال الشّعر إلى دارة ومدينة، بعد أن كان في الصّحراء يجري وراء الأظعان أو في مضارب الوبر. هو من عندنا هذا الشّاعر، وأدبه من عندنا. قصيدته بناية، وأقصوصته، والمقالة. يقولون لك: إنّ له مجموعة نثريّة وألف دراسة على الخاطرة السياسيّة العارضة، فلا تصدّق، ريشته توهمك أنّها تنثر في حين أنّ قصصه والمقالات قصائد ذات أوزان أرحب ورويّ خفيّ " [2].

ويعود ويرى في موسيقا القصيدة؛ إيقاعها وتجريدها وغموضها تعبيراً عن نشاط اللاّوعي أعلى مراحل الإبداع و" في تحرّيات جول كومباريو أنّ الموسيقا، عند الموسيقيّ الحقّ، أوضح من الكلام. وما كان الكلام إلاّ ليزيدها إبهاماً. وهو يزعم أنّنا إذ نفكّر دونما مفهوم وإنّما نفعل لا لنتخلّى عن الأشياء التي يمثّلها مفهومها بل بالعكس، لنستولي عليها بأقوى، عجيبة قوّة اللاّوعي، سواءٌ في الكلام أو في الفهم. وإنّها لكذلك حتّى في الأغراض التي تبدو أدعى إلى استخدام العقل. أرى أنّ اللاّوعي هو رأس حالات الشّعر؛ ورأس حالات النّثر هو الوعي."[3].

إيقاع المسرح الشّعريّ:

الشّعر التّمثيليّ: هو ذلك اللّون من الشّعر الذي تحكي أحداثه موقفاً تاريخيّاً أو خياليّاً مستلهماً من الحياة الإنسانيّة. ومن أهمّ خصائصه أنّ مجموعة من الأفراد تصوّر هذا الحدث بالحوار بينها وأداء الحركات. وبذلك تتوارى ذات الشّاعر تماماً؛ فهو لا يصدر عن عواطفه وأحاسيسه الخاصّة، ولكن عن عواطف تلك الشّخصيّات التّاريخيّة أو الخياليّة التي يصوّرها. عرف الشّعر التّمثيليّ نوعين هما: المأساة التي تصوّر كارثة، وقعت لشخص من ذوي المكانة العالية وتكون نهايتها محزنة إمّا بموت البطل أو باختفائه. والملهاة التي تتناول أشخاصاً ليسوا

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص **48.**

[2] - المصدر السّابق نفسه، ص 48 – 49 .

[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلد الأوّل، المجدليّة ، ص 81 .

من ذوي المكانة العالية وتحكي وتصوّر حوادث من حياة النّاس اليوميّة مركّزة على العيوب أو النّقائص التي تثير الضّحك[1].

اقترن الشّعر التّمثيليّ منذ نشأته بالغناء والموسيقا، و" كانت الدّراما الشّعريّة هي الأنموذج الأمثل للتّعبير الأدبيّ "[2]، ثمّ بدأ الأداء التّمثيليّ يبعد شيئاً فشيئاً عن دنيا الغناء حتّى انتهى الأمر إلى لونين هما المسرحيّة التّمثيليّة والمسرحيّة الغنائيّة. وأهمّ تغير حدث في هذه المرحلة هو أنّ المسرحيّة التّمثيليّة اتّجهت للنّثر الخالص وتركت الشّعر؛ لأنّ قيود الشّعر جعلت إدارة الحوار بين الشّخصيّات يبدو متكلّفاً كما أنّها تضعف الحركة اللاّزمة في المسرحيّة. من أشهر من كتبوا هذا اللّون من الشّعر قديماً سوفوكليس وأريسطو فانيس في الأدب اليونانيّ، وسينيكا وبلوتس في الأدب الرّومانيّ، وراسّين وموليير في الأدب الفرنسي، وشكسبير وبرناردشو في الأدب الإنكليزيّ. وقد ظلّ الشّعر التّمثيليّ مجهولاً في أدبنا الحديث حتّى أخذ أحمد شوقي بيده فكتب ستّ مسرحيّات شعريّة، ثلاث منها تحكي عن العواطف الوطنيّة الملتهبة، وهي مصرع كليوباترا وقمبيز وعلي بك الكبير، واثنتا تصوّران طبيعة الحبّ والعاطفة في التّراث العربي هما: مجنون ليلى وعنترة، والسّادسة ملهاة مصريّة بعنوان السّت هدى. ثمّ جاء عزيز أباظة وأكمل ما بدأه شوقي من الشّعر التّمثيليّ فكتب: شجرة الدّر، وقيس ولبنى، والعبّاسة والنّاصر، وغروب الأندلس، وقافلة النّور. ثمّ أخذ الشّعراء المعاصرون من المسرح الشّعريّ شكلاً رمزيّاً حين اتّجهوا له؛ فاستفادوا من طاقة الشّعر و شفافيّته في تصويرالمشاعر والأفكار برقّة وحساسيّة[3]، فكتب سعيد عقل مأساتين هما بنت يفتاح وقدموس، وكتب في المسرح الشّعريّ صلاح عبد الصّبور وعمر أبو ريشة وعبد الرّحمن الشّرقاويّ، وكتب غير هؤلاء من الشّعراء، مسرحيّات شعريّة. حتّى أصبح المسرح الشّعريّ شكلاً فنيّاً قائماً بذاته.

وقد يتكوّن الشّعر التمثيليّ "من شعر ونثر معاً، ولكنّ الشّعر يكون الجزء المهمّ الأساسيّ، والنّثر تابع له، وكثيراً ما يكون النّثر فيه شعراً فقد وزنه، ولذلك إذا تكلّمنا على الملاءمة في الرّواية التّمثيليّة، فإنّنا نعني ملاءمة الشّعر لموضوعاته. وإذا كانت الرّواية التّمثيليّة شعراً أو نثراً، فالموقف حين يكون سريعاً مندفعاً فإنّ الذّي يلائمه هو النّثر، لأنّ الشّعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنّه أبطأ من أن يلائم هذه المواقف السّريعة، كذلك

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة ، المجلد 14 ، ص 143 .
[2] - بيكوك، رونالد، الشّاعر في المسرح ، ص 72 .
[3] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة ، المجلد 14، ص 143 .

حين يحتاج النّظارة إلى بعض الشّرح على حوادث في خلال الرّواية بالتّعرض لبيان أشخاص الرّواية أو حوادثها، فهذا يجب أن يكون نثراً لا شعراً، وكلّ هذا يعتمد على لباقة المؤلّف ومهارته في صناعته وما توحيه إليه عبقريّته. والقاعدة العامّة أنّ الشّعر هو الجزء الأساسيّ وأنّ النّثر يجب أن يكون نثراً شعريّاً. والخطاب في الشّعر التّمثيليّ إمّا أن يكون خطاباً لأكثر من فرد واحد أو خطاب من فرد إلى نفسه، والصّعوبة كثيراً ما تنشأ حين يكون الخطاب الذّي يوجّهه فرد إلى آخر طويلاً؛ وللتخلّص من هذه الصّعوبة يجب الاختصار ما أمكن حتّى لا يكون طويلاً مملاًّ. والمؤلّف التّمثيليّ يجب أن يكون لديه قوّة على رسم الشّخصيّة ووصفها وتصويرها. وأسلوب الشّعر التمثيليّ يجب أن يكون متنوّعاً متموّجاً حتّى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمقتضى الموقف والموضوع والشخصيّة. ويجب أن يكون ملائماً للفرح حين الفرح، وللحزن حين الحزن، وللخير والشّرّ. ويجب على الشّاعر التّمثيليّ أن يجعل شخصيّاته مثاليّة، وأن يجعل جوّ الرّواية جوّاً حقيقيّاً واقعيّاً كأنّه مقتطع من الحياة نفسها، لأنّ التّمثيل هو تمثيل لحياة وعرضها وليس مجرّد أحاديث عن الحياة "[1]. على نحو ما نجد في هذا المشهد من مسرحيّة قدموس عند سعيد عقل[2]:

وتخــلّيت أيــن ضــمّة أمّــي	عن هوًى ما سواه لمعة سرابِ
عن أبٍ سيّد الحواضر عن زَند	شقيقي قــدموس زينِ الشّبابِ
عــن قــرًى من زمرّدٍ عالقات	في جوار الغمام زرقِ الضيّاء
يتخطّين مسرحَ الشّمسِ يركزن	بــلادي على حــدود السّماءِ
كــلُّ مــا عفته كــلُّ ما كــان	و آثــرتُ ضمّةً من حبــيبِ
واذّكاراً كــالطّلّ ينعشُ نــفسي	كلّما طــوّقت يداك شــحوبي

وإذا كان سعيد عقل في مسرحه يحاكي مسرح راسّين، فإنّه يشرح معنى خلق الإنسان – أي قدرته على الخلق والإنشاء الفنّيّ – فيقول:" ليس الإنسان خلاّقاً أي موجداً من لا شيء. إن هو إلاّ صانع (ديمرخوس) أي مطلع شيء من أشياء موجودة، وإنّما نجري عليه هذا التّعبير تشديداً على ضرورة تكاثف فعل الصّانع عنده ودنوّه من فعل الخالق "[3].

[1] - أمين، النقد الأدبي ،ص 98 – 99.
[2] - عقل، سعيد شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، قدموس، ص 143 .

[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الرّابع، كأس الخمر، ص 75 .

ثمّ يعبّر عن إعجابه بمنهج راسين وكونه قدوة في المسرح الكلاسيكيّ، فيرى أنّه " من البديهيّ أن يكون منهج راسين هو الأكمل لبساطته ولاكتفائه بأخذ البعض من حالات النّفس يرسل عليه النّور الرّاسينيّ، فتتجلّى النّفس وعوطفها بأجلى مظهر. وعليه يكون النّوع الرّاسينيّ النّوع الذي أقصده من المسرح الكلاسيكيّ "[1].

ويقارن بين طريقتّي راسّين وشكسبير في المسرح فيقول: " فنّ الأوّل – وهو درس – يقتضي له، على قولهم إنشاء وضعيٌّ رصين، يسيّره المنطق، أداة الدّرس الأوّلى، فيخلو من المقاطع الغنائيّة أو الملحميّة. وفنّ الثّاني– وهو تصوير عصر أو بشريّة – يستدعي الإنشاء الغنائيّ والملحميّ لغة البشريّة في كلّ آن" [2].

وينتقد المحاكاة المسرحيّة أو التّقليد في الحدث والعقدة دون الانطلاق من خصوصيّة ما تعبّر عنه المسرحيّة، فيرى في الأحداث المكرورة إيقاعاً مكروراً فيه من السّآمة والملالة ما يكفي لإخفاقه. ويجد أنّ " مرسح هوغو قد أخفق إلى حدّ، يوم أراد أن يحذو حذو شكسبير، فهل يعني ذلك أنّ المرسح الشّكسبيريّ لا يوافق غير الإنكليز، أو أنّه لا يلائم العصور الحديثة؟ وأنّه لا يستند، ليعيش، إلاّ إلى (العِتْق) ؟ وأنّه لذلك حقيق بالإهمال؟ لا. والتّشبيه الذي جئت به بعيد عن الحقيقة بعد شوقي عن راسين...فإنّما لمرسح شكسبير مزايا مرسحيّة حقّاً تفيدنا نحن الشّرقيين على الأخصّ. فهو نوع أمثل (الفاجعة الشّعبيّة) melodrama التي نجحت عندنا في (عاصفة في بيت) و(الذّبائح) و(العواصف) لأنطون يزبك. ومن جهة أخرى أرى أنّ حالتنا في الشّرق غير حالة مشاهدي هوغو في فرنسة. هؤلاء اعتادوا، مع راسين وكورناي، مرسحاً منطقيّاً يكاد يخلو من الغنائيّات، فلولا بعض مقاطع من مثل (مونولوج رودريك) و(أغاني أستير)، لرأينا المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ خالياً من الوتيرة الغنائيّة. وجاء هوغو وقدّم لهم فجأة نوعاً معاكساً تماماً. نحن في الشّرق موقفنا من هوغو، المتأثّر بشكسبير، غير موقف الفرنسيّين، وقد اعتدنا أن نرى شاعراً يسمعنا على المنبر 60 بيتاً كلّها من النّوع الغنائيّ. وقل أخيراً اعتدنا أدباً كاملاً يكاد لا يعرف إلاّ النّوع الغنائيّ. الفرنسيّون ألفوا، في الكلاسيكيّة، النّظام والبساطة والوضوح. و نحن ألفنا (الفوضى الفخمة) والتّعرّض إلى (الملحميّات النّاقصة) من مثل أدب هوغو، وإنّي على مثل اليقين من أنّ أصحاب (البروكراف)

[1] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، بنت يفتاح ، ص10 .
[2] -المصدر السّابق نفسه، ص 11 – 12 .

لا يخفق على مرسحنا إخفاقه في باريس. إذن نحن، إزاء مرسح شكسبير الغنائيّ الملحميّ، نحسّ أنّنا في قلب أدبنا الكلاسيكيّ الذي لا يسعنا أن نخلعه بالكليّة. أمّا راسين فيغري ذوقنا الحديث المثقّف على الأدب الأوربيّ، يغرينا بوحدة الأزمنة التي تمكّنه من درس النّفس البشريّة، الأمر الذي ينبغي أن نلتفت إليه بظمأٍ في كتاباتنا الحديثة، ويغرينا أخيراً بطريقة تسهّل– وهي وحدة ومنطق– عمل الذّوق، عدوّ الضّوضاء والفوضى. وبعد فقد تأثّرت في (بنت يفتاح) بنهج راسين. أخذت (أزمنة) وعالجتها وهي في تفاقمها، فانقادت إليّ الوحدات الثّلاث، كما أنّي سايرت ميلنا إلى الغنائيّات والملحميّات فكنت كشكسبير غنائيّاً ملحميّاً، ولكن إلى حدّ، بحيث لا أسقط من المبالغات حيث سقط هوغو. وفي وصف النّفس البشريّة رأيت أنّ المحدثين لم يكتفوا بتصوير دقائق العاطفة الواحدة الواحدة، والعراك بين الأشخاص المختلفين، بل صوّروا العواطف المتضادة في النّفس الواحدة، وهكذا خلقوا الفاجعة النّفسيّة أو (فاجعة الضّمير). وهي ميزة للأدب الحديث على الأدب الإغريقيّ، فلم أمرّ بها دون اهتمام"[1].

ويأتي تفضيل سعيد عقل للعقدة المسرحيّة القائمة على القلق منسجماً مع موقفه من التّعويل على الإيقاع والموسيقا في نقل الحالات المستعصية وإجمالاً كان المرسح عنده (قلقاً). " فقد ذهب جول لمتر إلى أنّ المرسح هو هذا القلق الذي يغمر قلوب المشاهدين، إذ يتوقّعون اصطدام خُلق بخلُق مضادّ. فتخلو الرّواية من المفاجآت على المشاهدين، بحيث يتعرّفون الموضوع كلّه منذ البدء إمّا لشهرته وإمّا لإتقان العَرْض القصير، فلا يتساءلون بعدُ: ما هو سرّ العراك النّفسيّ؟ لأنّهم مقدّماً يعرفونه، بل يتساءلون: كيف سيتعرّف أشخاص الرّواية إلى هذا السرّ، وكيف سيتحمّلون خطبه؟ القلق هو المرسح، كلّ المرسح، وقد تجلّى في الآداب العالميّة في مأساة خالدة : أوديب ملكاً لسوفوكل"[2].

ثمّ يجد في الحدث المسرحيّ الذي يسير وفق إيقاع غامض ومجرّد ومريب، يتماشى مع عقدة القلق طريقةً مثلى للإيقاع العامّ في سير المسرحيّة وتأليفها، على شاكلة الكتّاب الألمان، و" هم– أي الأدباء والفنّانون الألمان– يبرزون في الموسيقا لأنّها أكثر الفنون تجريداً. ولأنّهم تنقصهم تلك اللّمسة الجميلة من الواقع فإنّهم يمدّدون الحياة الدّاخليّة ويفصلونها عن الحياة

[1] - المصدر السّابق نفسه ، ص 12 – 13 – 14 .

[2] - المصدر السّابق نفسه، ص 14 – 15 .

الخارجيّة. ولعدم توفّر الصّبر لديهم لتعلّم فنّ الحياة الاجتماعيّة فإنّهم يضعون الحكاية الذّهنيّة محلّ العالم الواقعيّ، ويجدون فيها ما يسمّونه بالحقيقة المتخطّية وبالحريّة الحقيقيّة " [1].

ويعلن عن التّشبّث بمذهبه الإيحائيّ لكي تحافظ المأساة الشّعريّة على جلالها فقد قال: " أمّا أن أكون أخذت في إنشائي بطريقتي المعروفة، التي تصف العواطف بالصّور أو على الأصحّ بالإيحاء، فأمرٌ ما أنا بالنّادم عليه آتي به في المأساة. وقد آن للمتأدّبين أن يفهموا أصول المرسح ومقضيات أنواع المرسح. فالمأساة غير القطعة piece وغير المهزلة، وغير الفاجعة الشّعبيّة. المأساة مفترضٌ فيها جلال الحزن، وأن ترفعك بإبهامها إلى مثل الحلم، فتنفلت أنت – وهذا شرط الفنّ– من الحقيقة الوضعيّة.ولهذا أوجبوا فيها الشّعر. فهي، من دون بقيّة الأنواع المرسحيّة، لا تحاكي الحياة العاديّة. وإلاّ كان عليهم أن يحظروا الشّعر فيها، حتّى العاديّ منه، لأنّه ليس في الحياة اليوميّة. قلت إنّ إنشاء المأساة يجب أن يأخذ بروعة الإبهام، فيحاول أن يظهر العاطفة بالصّور أو يوحيها إيحاءً. قالت السّيدة ده ستال: إذا حرّكت النّفس عاطفةٌ قويّة، فالمرء العادي نفسه يلجأ إلى الصّور والاستعارات: يستعين بالطبيعة الخارجيّة ليعبّر من نفسه عمّا لا يعبّر عنه، وهل المرسح غير تعبير عن عواطف قويّة؟ " [2].

ويتشابه الإيقاع في مسرح سعيد عقل مع الإيقاع في مسرحي إبسن وهيبل" حين انطلق إبسن من التاريخ والأفكار العامة ومن الشكل الشعري ثمّ تحوّل إلى مسرحيّة المشكلة في النّثر. ويبدو أنّ إبسن أكثر نجاحاً بمعنى أنّ هجومه الأخلاقيّ الذي يقف وراء ذهن قلق كان هجوماً واضحاً وعنيفاً. وكانت مسرحيّاته تمتاز بالاستمراريّة والوحدة اللتين كانتا غائبتين عند هيبل. غير أنّه ليس أكثر نجاحاً منه بالمفهوم الشّعريّ إنّه، أي إبسن، يقع في الورطة ذاتها. وملامح المشكلة في أعماله تتجلّى في تعلّقه بما هو شعريّ عن طريق استخدامه للرّموز، فهذه الرّموز لا تدلّ على توفّر الشّعر بمقدار ما تدلّ على غيابه"[3] .

ويفترض سعيد عقل في المأساة جلالاً في الموضوع– على غرار معظم النّقاد المسرحيين – "مفترض في المأساة أن يكون موضوعها عريقاً في القدم، يعطيه غبار السنين جلالاً. فيقول عن موضوعه في مسرحيّة بنت يفتاح أخذت موضوعي من العهد القديم واستخدمته للتعبير عن أماني بلادي. أمّا أشخاصي فقد تعمّدتها أميَل إلى أشخاص كورناي.

---

[1] - بيكوك، الشّاعر في المسرح،89 ، 90 .

[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلد الأوّل ، بنت يفتاح، ص 14 – 15 .

[3] - بيكوك، الشّاعر في المسرح ، ص 106 .

ذلك أنّ الرّوائيّ الذي صوّر الإنسان كما يجب أن يكون تظلّ طريقته أجدى لبلاد تريد في بدء نهضتها أن توفّر المثل العليا. وإنّي لأجده خطلاً أن يبدأ المرسح عندنا بوصف نفوس هذا العصر كما هي. ففي مثل هذا الوصف قطعُ رجاء، وقنوط من حياة شعبٍ يأمل أحراره منه أن يتطلّع إلى الشّمس. أعطاني سفر القضاة من العهد القديم – وقل التّاريخ– إنّ يفتاح رجل بطش و لدته لجلعاد امرأة بغيّ. فإذا كبر، أنكر عليه إخوته الأخوّة و طردوه. ولا يذكرونه إلاّ متى اجتاحهم بنو عمّون و استبوهم. ومقابل قبول يفتاح بمحاربة العدوّ يقرّ له أهله بحقوقه وبالسّيادة عليهم. وينتصر يفتاح، لكنّه يكون قد نذر قربان ظفر أوّل بكر تخرج إلى لقائه، فيتّفق أن تكون الأولى بنته الوحيدة، ويعطيها شهرين تبكي بكوريّتها على جبل جلعاد ثمّ ينفّذ فيها النّذر، ويصير رسماً عندهم أن تقوم العذارى كلّ سنة إلى جبل جلعاد يتفجّعن على بنت يفتاح ".[1]

جماليّة الدّوائر الإيقاعيّة في مأساة (بنت يفتاح) الشّعريّة:

بنت يفتاح مأساة شعريّة في فصلين، بطلها (يفتاح) مقاتل شجاع تعيش في داخله حالةٌ من حالات القلق؛ قلق البطل يفتاح على قبيلته من بني عمّون الذين يغيرون عليهم بين الآونة والأخرى، وقلقه من انكشاف سرّ أصله الوضيع لابنته ممّا يعني انكشاف اسمه الحقيقيّ(يفتاح) بعد أن سمّى نفسه باسم أبيه جلعاد، لأنّ والدته المجنونة امرأة بغي أنجبته لوالده جلعاد. وقد أخفى هذا السّر على ابنته وكثيراً ما تحدّث أمام ابنته عن أصل (يفتاح) الوضيع. قلقٌ على مستوى الفكرة والمضمون، يوازيه قلقٌ على مستوى المتلقّي، ليصبح الممثّل وسيلةً لنقل حالة القلق من حالتها كفكرة في ذهن الشّاعر المبدع، وتحويلها إلى حقيقة في ذهن المتلقّي معوّلاً في ذلك على لغته الشّعريّة، التي اشترط عليها كثيرٌ من النّقّاد أن تكون لغةً شعريّة في المأساة كشرطٍ أساسيٍّ لنجاحها لما في الشعر من سهولة الوقوف عند الإيقاع في لغتة الشّعرية، ولما تتضمّنه المأساة من جلال في موضوعها.

الفخامة الإيقاعيّة سمةٌ أساسيّة من سمات الإيقاع في مأساة (بنت يفتاح)، تأتي هذه الفخامة من طبيعة اللّغة في الشّعر المسرحيّ أولاً، ومن التّعقيد النّاجم عن صعوبة التّوفيق بين مكوّنات

[1] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، بنت يفتاح، ص 16 – 17 .

الفضاء المسرحيّ وتحقيق القيم الجماليّة من تناغم وتلاؤم وانسجام بين الحوار والحركة والإيماء والرّقص والموسيقا و الهندسة والدّيكور والإضاءة من جهةٍ أخرى.

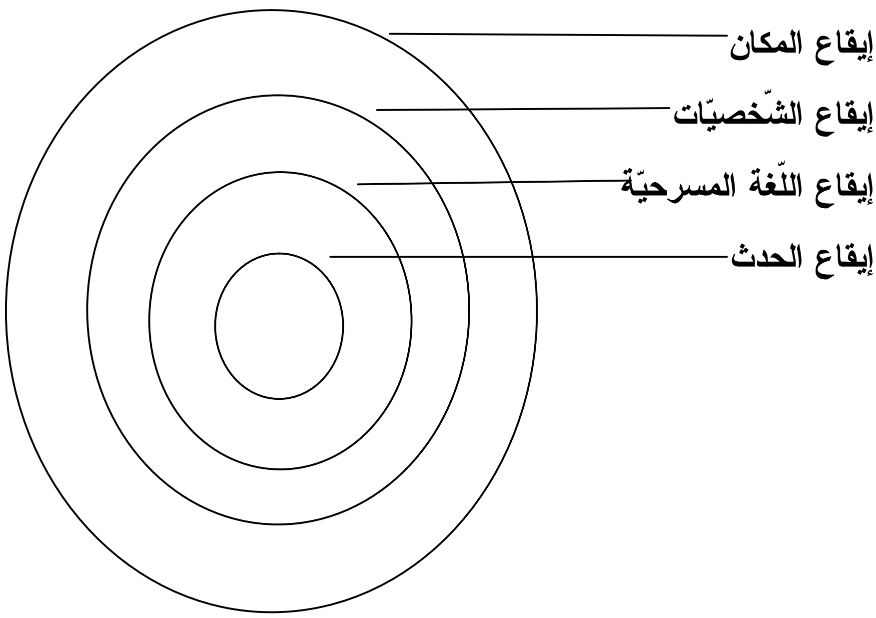
المسرح في (بنت يفتاح) تلّة من (طوب) قرب جبل (جلعاد)، والمشهد الأوّل يدور بين مضرب إلى اليمين ومحرقة متداعية إلى اليسار، يظلّلها شجر جبليّ. وتؤدّي هذه المسرحيّة على خشبة المسرح أربع شخصيّات مستوحاة من التّراث الدّينيّ في سفر القضاة من العهد القديم، حيث يحيل إيقاع أسماء هذه الشّخصيّات إلى شيء من الجلال المرتبط بإحالات هذه الأسماء، لتنطلق عجلة الإيقاع من هذه البؤرة الإيقاعيّة، وتبدأ عجلة البحث عن الملاءمة بين الشكّل والمضمون، وبين دوائر الفنّ المسرحيّ الإيقاعيّة بتنوّعها وتباينها واختلافها. وسأحاول الوقوف عند أربع دوائر إيقاعيّة تمثّل أربعة مستويات وهي:

1 – دائرة المكان (الدّيكور) 2 – دائرة الشّخصيّات 3 – دائرة الحدث 4 – دائرة لغة الشّعر المسرحيّ.

جماليّة إيقاع المكان:

يمكننا أن نصف المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة؛ فصولها مشاهدها، بأنّ أسماء هذه الأماكن ما هي إلاّ علامات لسانيّة لها إيقاع يشكّل الإطار العامّ للمسرحيّة، ولأنّها علامات أضحى البحث عن إيقاعها مشروعاً، ولأنّها فلك أحداث المسرحيّة وإطارها يمكننا أنّ نصفها بأنّها الدّائرة الإيقاعيّة الأوسع في هذا النّصّ المسرحيّ، فتلّة (الطّوب) قرب جبل جلعاد تعكس واقعاً جغرافيّاً قاسياً يعيش فيه أشخاصٌ يمتازون ببناهم الجسمانيّة الصّلبة التي تساعدهم على أن يكونوا أبطالاً. وهذا الفضاء المسرحيّ يتناغم مع دائرة إيقاع الشّخصيّة، شخصيّة البطل (يفتاح)، ثمّ يبدو المضرب إلى اليمين مشيراً إلى الحياة البدويّة، تلك الحياة الملائمة للصّراعات والغارات والحروب. وهذا يولّد فاعليّةً إيقاعيّة جديدة على مستوى المتلقّي، تجعله متحفّزاً لرؤية هذا البطل القادم من قلب هذه البيئة، ومتلهّفاً للانتقال من الإيقاع الخارجيّ (المكان) – وهو الدّائرة الإيقاعيّة الأوسع – إلى دائرة الشّخصيّة، وهي دائرة أصغر منها فتتوازى وتتناغم معها، وهذا ما يجعل إيقاع المسرحيّة مرتكزاً على إيقاعين متناغمين، ويقوم على نظامين مختلفين من العلامات (إيقاع العلامات غير اللّغويّة، كالإيقاع الضّمنيّ للمسرحيّة، وإيقاع العلامات اللّسانيّة للأماكن وأسماء الشّخصيّات والعلامات اللّسانيّة لحوار الشّخصيّات مع بعضها البعض). وشخصيّات المسرحيّة تشكّل الدّائرة الإيقاعيّة الثّانية بعد دائرة المكان. ومن

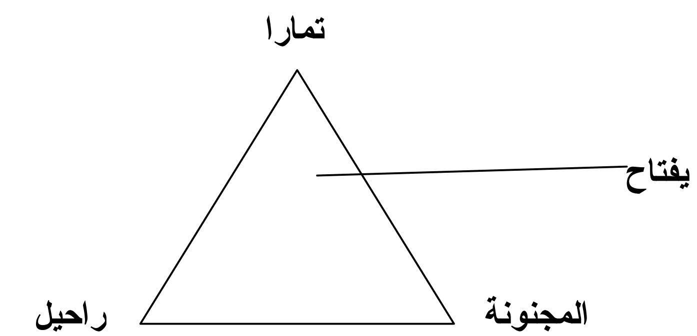
خلال تفاعل الشّخصيّات مع الفضاء المسرحيّ وفق إيقاع محدّد وتقديمها للحدث عبر نظام اللّغة اللّسانيّ الإيقاعيّ، تمتزج الدّوائر الإيقاعيّة مع بعضها البعض محقّقة المتعة الجماليّة المنشودة من المسرحيّة. وهنا يتجاوز النّصّ المسرحيّ الحدود الشّكليّة لإيقاعه ليعبّر عن معانٍ وأحداث تتجاوز إيقاع الفضاء المسرحيّ، بما فيه من شموليّة للمكوّنات العامّة للمسرحيّة المعروضة، وهذا ما يجعل قراءة الإيقاع في مأساة (بنت يفتاح) تحتاج إلى الإمعان الدّقيق في هذا النّصّ المسرحيّ بوصفه ورشة علاماتيّة عملاقة، تتداخل إيقاعاتها وفق علاقة بنيويّة ووظائفيّة معقّدة، ليصبح هذا المكان في المسرح حيّاً وليس جامداً، يعبّر عن إيقاع الحياة أو عن تفاعل الإنسان مع هذا المكان من أجل الحياة. ويمثّل الشّكل التّالي الإيقاع العامّ للمسرحيّة:



إيقاع الفضاء المسرحيّ

إيقاع الشّخصيّات:

تؤدّي الشّخصيّات في مأساة (بنت يفتاح) الشّعريّة دوراً إيقاعيّاً مهمّاً بوصفها محور الأحداث ومؤدّيها وحاملها، وتشكّل الشّخصيّات الأربع مع بعضها البعض ثالوثاً إيقاعيّاً، وتمثّل شخصيّة يفتاح الشخصيّة المركزيّة لهذا الثّالوث الإيقاعيّ وفق الشكل التّالي:

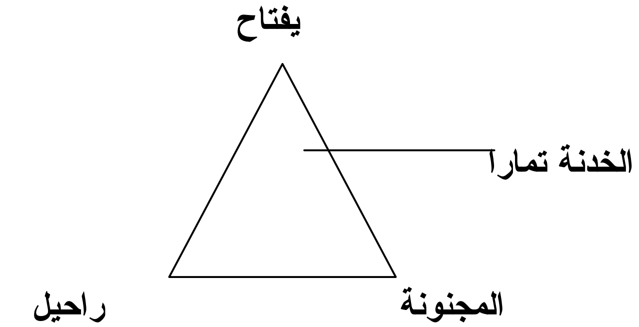


تسير شخصيّة الابنة راحيل في إيقاع متوازٍ مع شخصيّة البطل الوالد والإعجاب بأفعاله، وهو إيقاعٌ يساير الأحداث، ويسهم في تطوّرها، ويعطي الإيقاع المتقطّع لأداء(شخصيّة الوالدة المجنونة) بعداً إيقاعياً ضدياً متعاكساً بشكلٍ تامّ مع الحركة الإيقاعيّة لشخصيّة البطل نحو الأمّ، لذلك سوف يتحوّل مسار الإيقاع – إن انكشفت حقيقة الأصل الوضيع للأبّ البطلّ– من إيقاع الإعجاب بفعل البطل الأبّ النّبيل، إلى إيقاع النّفور والمعارضة التّامّة بسبب انكشاف الأصل الوضيع لهذا البطل، وهذا ما يجعل إيقاع العلاقة بين شخصيّتيّ (يفتاح وراحيل) إيقاعاً متحوّلاً من التّوازي إلى التّضادّ، من الإعجاب إلى النّفور. ويسهم هذا التّحوّل الإيقاعيّ في شخصيّة الابنة، في تبديل العلاقة الإيقاعيّة بين الشّخصيّات من التّوازي إلى التّضاد، من الإعجاب إلى النّفور. وهذا يسهم أيضاً في إغناء الإيقاع العامّ للنّصّ المسرحيّ وتنوّعه من خلال الثّنائيّة الضديّة الوليدة، المتمثلة في العلاقة بين الإعجاب والنّفور.

ولعلّ الصّراع هو ما يولّد الإيقاع الجديد ويحرّكه داخل ثالوث الشّخصيّات، و"جوهر المآسي هو التّوتّر القائم بين الحلم الرّومانتيكيّ والقيود الواقعيّة في الحياة. وبالتّالي فإنّ الحلم يخضع لتحليل واقعيّ تمتزج فيه الموسيقا الرّومانسيّة والشّعر الرّومانسيّ كليّاً "[1].

ويتجلّى التّوتّر في الصّراع القائم بين شخصيّة الوالدة المجنونة التي تمثّل الإيقاع السّاكن تارةً، والإيقاع المضادّ الذي يسهم في كشف حقيقة الوالد ووضاعة نسبه تارةً أخرى، وهنا يبدو إيقاع شخصيّة الخدنة (تمارا) إيقاعاً ساكناً محايداً في غضون النّصّ المسرحيّ، لتتبدّل العلاقة وتتحوّل إلى ثالوثٍ آخر، تمثّل شخصيّة (راحيل) فيه العنصر الوسطيّ السّاكن والمرهص في قلب الإيقاع، وتمثّل شخصيّة (يفتاح) حركة الإيقاع بين شخصيّتيّ (راحيل الابنة والوالدة المجنونة) ليبدو الثّالوث الإيقاعيّ بشكله الجديد:

[1] - بيكوك، الشّاعر في المسرح ، ص 86 .



تتكامل الشّخصيّات الأربع في هذا النّصّ المسرحي وتتآزر مع بعضها البعض، ليبدو إيقاع الشّخصيّات مكمّلاً للإيقاع العامّ لهذه المأساة وحاملاً له، لأنّ الحضور الإنسانيّ والصّوت البشريّ لا يمكن الاستغناء عنهما، لما يقومان به من تكثيف وربط للعلامات اللّسانيّة التي توصف بأنّها العنصر الأبرز على مستوى الإيقاع الظّاهري المحسوس للنّصّ المسرحيّ، ثمّ تدخل عوامل أخرى في بناء إيقاع الشّخصيّات، كالعمر والجنس وطبيعة المكان ونوع اللّباس ولونه، وطبيعة الحركة وشكلها، وطريقة تأدية الشّخصيّات لهذه الحركة، لتزداد العلاقة وثوقاً بين النّصّ المسرحيّ المكتوب والنّصّ المسرحي المعروض والمنطوق، من خلال استغلال الصّفات الجماليّة للإيقاع .

إيقاع الحدث المسرحيّ في مأساة (بنت يفتاح):

المسرح بشكلٍ عامٍّ فنٌّ مضطّربٌ قلق، والحدث المسرحيّ في (بنت يفتاح) يقوم أساساً على لعبة القلق، قلقٌ على البطل في لحظات تصدّيه للأعداء، وقلقٌ عليه من انكشاف سرّ أصله الوضيع أمام ابنته، وكذلك فإنّ إيقاع الحدث المسرحيّ في(بنت يفتاح) يسير في شكلٍ مضطّربٍ قلق، ولا يسير على وتيرةً واحدة أو باتّجاهٍ واحد وأكثر ما يتجلّى قلق الإيقاع في بنت يفتاح في اللّغة المسرحيّة الحاملة للإيقاع على نحو ما يبدو في هذه الفقرة من فقرات اللّغة المسرحيّة الحاملة للحدث[1]:

يا ويلاه

أيُّ خطبٍ إن يفتضح لك سرّي، يا ملاكاً يفتاح كان أباه

عمــرٌ قـــاتمٌ يمرُّ، ولا ينشف قبل انهياري، عن هناء

فــيــذلُّ ابــن آدم بيديه، لا بذنب الأجــداد والآبـــاء

(يحسّ وحشة الانفراد)

---

[1] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، بنت يفتاح ، ص 37

أين راحيلُ ؟ بتّ أخشى انفرادي، وأرى الأفق مسحةً من سوادِ

ثقلت أضلعي على قلبي الكاهل، واهرورقت قوى أجـــــلادي،

ويـــكـــاد الجثمان يـــنـــهار عنّي، ويكاد الهواء يأبى نهوضي

أين راحيلُ؟ أرتمي في يديها، وقـــعةَ النّسر والجناحِ المهيضِ

(يستند تعباً إلى المحرقة)

راحيل (وقد عادت بالسّلاح)

والدي ما اعتراك، رعشة خـــــوفٍ وعلى كفّك انتصار الغداةِ

يبدو قلق الإيقاع واضحاً من أحداث المسرحيّة، في هذا المكان جانب المحرقة يتخطّى الصّوت الشّعريّ ليفتاح حدود المشهد في الحبكة، ويخلق إيقاعاً دراميّاً جديداً، يؤازره الأسلوب الصّوتيّ الفتّان، والفكر الحسّاس المدهش، وجلال الإيقاعات في لغة المأساة الشّعريّة التي يسهل الإعجاب بها. تتكاثف هذه الأمور لتتجمّع في قلب المضمون، واستمراريّة التّغيّر والتّنوّع في المشاهد، يوحي بالحركة، ليظهر إيقاع التّتابع الدراميّ، من خلال حبكة هذه المأساة على عقدة القلق في الحدث المسرحيّ، الذي يستمدّ إيقاعه من كلّ الأفعال في النّصّ المسرحيّ، بعد إحالته إلى أفعال بسيطة أو إلى صيغٍ بسيطة تجعلنا نشعر بقيمته ومكانته، ثمّ تتحرّر الشّخصيّات المنخرطة في هذا الحدث من كلّ ما لا يمتّ بصلةٍ إليه، فيصير ترنيمة لحياة مطّهّرة من كلّ شيء. واستطاع الشّاعر من خلال الاعتماد على الإيقاع أن يصوّر القلق في الحياة حدثاً بارزاً في ذهنه كما يصوّره الموسيقيّ بالصّوت والنّحّات بالشّكل.

" إنّ ابتكار هذه الموسيقا الجديدة للّغة الدّراميّة هو إنجاز فريد. فالأبيات ذات النّبرة الإيقاعيّة الواضحة، وذات القيمة المقطعيّة المحدّدة، هي التي تعطي الشّاعر القسط الأكبر من فاعليّته، من خلال طواعيّة الإيقاع وتنوّعه. إلاّ أنّ إيقاع الكلمات ليس مستقلّاً عن معناها. والأثر الموسيقيّ يتزايد حيث يكون المزاج النّفسيّ مُبعداً بالإكراه، ولكن دون جرس، وسط الرّموز والأفكار المتميّزة في البيئة المعاصرة. وربّما كان من الواضح أنّه يحقّق ذلك بلغة محكمة وشفّافة دائماً. والإيحائيّة العاطفيّة والإيقاع الخافت ثمّ الإيقاع الصّاخب، تلك الأمور التي كانت دائماً تجعل الغنائيّة الرّومانتيكيّة تبدو أقرب ما تكون إلى الموسيقا وأكثر من قربها من أي فنّ آخر.. هذه الأمور تبدو هنا مرفوضة"[1].

[1] - بيكوك، الشّاعر في المسرح ، ص 41 .

ويشكّل المشهد السّابق" عرضاً موازياً بدقّة لما يمكن اعتباره الفصل الأوّل، وإذا عدنا إلى قراءتها بعد قراءة العمل كلّه رأينا كيف أنّها تعبّر عن الموضوعات الأساسيّة في المسرحيّة. وما يتلوها هو سلسلة متواصلة من التّعديلات الطّفيفة جدّاً، والمهمّة جدّاً للموقف الدّراميّ الذي قدّم في البدء. إنّ حالة التّوتّر تستطيل، وأي انفراج مؤقّت لا يفعل أكثر من تقديم توتّر جديد، وإعادة توزيع الإيقاع، أو وجه جديد للموقف الأساسيّ في ردود أفعال النّاس المعنيين به. إنّهم يتجمّعون ثمّ يعودون للتجمّع حسب إيقاع توقّعه قوّة مزدوجة: الوضع الأوّل ونوعيّة شخصيّاتهم، وهكذا فإنّهم يتحركون ضمن نموذج محدّد للأزمة "[1].

إيقاع اللّغة المسرحيّة:

تحتّل اللّغة في الشّعر المسرحيّ درجةً عاليةً من الأهميّة، لأنّها خير دليلٍ على التّوازن الرّائع بين الشّعر والموسيقا، ولأنّها أداة نقل الأحداث وتقديم الشّخصيّات وجميع ما يثيره النّصّ المسرحيّ من مشاعر ومواقف وإيحاءات.

وتتعاون اللّغة مع التّمثيل والحركة والإشارات، وتطوّعهما ليصبحا وسيلةً لتجسيم ما تحتوي عليه الكلمات من معانٍ، ويسعى الشّاعر في المسرح إلى الملاءمة في إلهامه الشّعريّ بين نفسه والأشياء في المسرح، كالإيماء والموسيقا والرّقص، لتصبح اللّغة الوسيلة الإيقاعيّة المرنة؛ حيث تتوازن الأنغام والحركة والعاطفة والصّورة والموسيقا والكلمات لتشكّل مفهوماً جديداً، يبدو النّصّ بمعزلٍ عن إيقاع هذه المكوّنات ضعيف القيمة والدّلالة على نحو ما يتجلّى جمال الإيقاع في اللّغة المسرحيّة في هذا المقبوس من مأساة بنت يفتاح الشّعريّة [2]:

يفتاح ثمّ المجنونة:

يفتاح:

أيّ تيهٍ يــا ربّ، أيُّ مــقاديــر تقاذفن عزّتي وقيادي؟

أنا في حيرة، أهادن دهري، وأهزّ الآلام ملءَ فؤادي،

أنكرتني عشيرتي، ورمتني هائماً في قفار (طوبَ) الجُهم،

فرعُ مجدٍ، مدرّبٌ في المعالي، كنت دنيا، لولا مذلّة أمّي،

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 63 – 64 .

[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، بنت يفتاح، ص 22- 23 – 24 .

أنكرتني جلعاد عمري، فلا تذكر بطشي، لولا العدوّ السّابي،

أتراني مجيرها من عداها، و أنا الشّلو بين ظفر ونابِ؟

أنا سرٌّ كتمته عن كياني، عن أحبّ البنين، عن راحيلا،

إن أجب داعي الوغى يشع اسمي عند بيتي، فألتقيها ذليلا،

وإخال الأسباط تهتف باسمي في غدٍ، وابنتي تصمّ المسامع.

قذفتني الأقدار دمية لاهٍ فأنا حائر الأمانيّ، ضائع

بين أمّ مجنونة تملأ البيد صراخاً، وتملأ الأمس عارا،

وابنةٍ صنع ما أريد، تردّت بغض يفتاح، في الحياة، شعارا،

ذكره عندها جراحٌ على القولِ، وتجديفةٌ على وجه قدسِ،

ومرور اسمه على شفتيها غيمةٌ من أسىً على جوّ عرسِ!

(يلتفت فجأةً فيرى أمّه بشعرٍ كثّ، وجفون ناتئة، وأثواب ممزّقة)

أمّ!

المجنونة: يفتاح.

يفتاح: لا أنا لست يفتاح. أنا لابنتي علاءٌ و نورُ!

أنا .....

المجنونة: يفتاحُ.

يفتاح: لا تعيدي على أسماعي اسمي، فكلّ ما بي يثورُ!

المجنونة: أين راحيل؟ أنت تحجبها عنّي؟ ! ولا كتمَ بعدُ لا أستارا

كبُرت والسّؤال ينشقّ عن فيها، وتبدو الدّنيا لها أسرارا

شئت أم لا، أنت ابن عاهرة!

يفتاح: أمّي، حنانيك! أقصري في المقالِ!

أنا أدرى، إلى الصّميم، إلى إخفاء حالي عنّي، وإنكار حالي.

المجنونة (يشتدّ عليها العارض)

عبثاً تصعدُ التّلال المنفيات، وتجري تهرّباً في الفضاءِ!

أتعدُ السّقوط من عل؟! يا يفتاح، من مرتقى ظنون الرّائي؟!

يفتاح: عاودتها رؤى الجنون.

المجنونة:(مستطردة)

أتبغي مسحَ وجه الأوضاع بالأوهام؟

عوّدِ البنت رؤية الحاضر القفر، فلا تشرق الشّموس الدّوامي.

إنّ هذا الشّكل الذي تتّصف به الأبيات السّابقة " يأتي إلى حدّ كبير مستقى من الانطباع الرّؤيوي، ومن السّمة الممثّلة والملخّصة للشّخصيّة أو الحديث أو الحدث، ومن الوحدات الإيقاعيّة الصّغيرة. فهو مخلّ في ميدان حركة الشّعور المحرّض على انفجار الغضب أو الانفعال أو العاطفة أو الحبّ أو الشّفقة أو التّعاطف، وغالباً في تناوب سريع ..... والجمال السّاحر لمساته وإحساسه المرهف بالإيقاع يمكّنانه من أن يصوّر، بإحساس حادّ بالحياة وبشكل خاصّ الطّاقة والنّشاط " [1].

إنّ الفنون جميعها تبحث عن الحدّة الموسيقيّة التي توجد في معظمها، وكلّها تطمح لتحقيق شرط الموسيقا، وتجتمع أغلب هذه الفنون في المسرح، الذي يشكل إيقاع لغته وعلاماتها اللّسانيّة بؤرتَها الإيقاعيّة المركزيّة. وهكذا تصير اللّغة المسرحيّة لغة التّناغم والانسجام بين الحكاية والخطاب، بين النّصّ المكتوب بجموده وجفافه، والنّصّ الحيّ المعروض. والبحث في إيقاع اللّغة المسرحيّة يقتضي تحليل شفرات المسرحيّة وعلامات النّصّ اللّغويّة المكتوبة والملفوظة، لأنّ النّصّ بلاغٌ لغويٌّ مكتوب أوّلاً ومنطوق ثانياً، ليصبح النّصّ المسرحيّ سمفونيّة موسيقيّة أوّلاً، ومتوالية لسانيّة ثانياً، تتكوّن من سلسلةٍ من الثّنائيّات المتناقضة التي يصعب فهمها بنظرة سريعة واحدة.

و" في امتزاج هذه العناصر: المرئيّ والمخفيّ، الطّبيعيّ وفوق الطّبيعيّ، الإنسانيّ والإلهيّ، يكتسب الحدث قوّة الرّمز. كما أنّ الرّمز الحواريّ يكتسب قوّة الحدث....وباستخدامه لهذه الطّريقة المعقّدة والمتحرّرة للغاية يرسم سعيد عقل الحياة الإنسانيّة العاديّة، والأسرار الدّينيّة، والمعتقدات الشّعبيّة، وعالم الرّوح الميثيولوجيّ، وميدان الأسطورة الشّعريّة، والأجواء السّحريّة الغامضة، والعالم الذي يبتكره من هذه العناصر المختلفة ليس عالماً غير واقعيّ، على الرّغم من اختلافه الشّديد عن العالم الذي تعوّدنا عليه في الدراما، بل هو عالم حقيقيّ من حيث هو عالم عقليّ شديد الصّلة بحياتنا، لكنّ غايته دائماً هي التّعبير عن شيء ما ليس أبداً خياليّاً

[1] - بيكوك، الشّاعر في المسرح، ص 133 .

أو قصيّاً بل هو دائماً قريب منّا. إنّه الواقع الذّهنيّ والرّوحيّ والعاطفيّ.... فاللاّوقائع هي رموز توقظ الواقع"[1].

ويؤكّد سعيد عقل في مأساته هذه، " من حيث التّكنيك، بطريقة جديدة، على فضيلة التّقاليد والشّكليّة، مستثمراً، إلى أبعد الحدود، القيمة التّعبيريّة في تصميم الحديث والحركة والموقف المسرحيّ والموسيقا. إلاّ أنّ نماذجه الشّكليّة ملائمة دائماً. إنّها امتداد لتقاليد الشّعر نفسه، وهي تحقّق الغرض ذاته المتمثّل في لجم التّعبير، وتوضيح موضوع الشّاعر ومضمونه"[2] .

يستمدّ الإيقاع في مأساة (بنت يفتاح الشّعريّة) خصوصيّته من خصوصيّة اللّغة الشّعريّة في هذه المسرحيّة، التي تعبّر عن حالة من حالات الانسجام بين المكتوب والمعروض، ومن ثمّ يتيسّر لنا فهم النّصّ من خلال إيقاع لغته، بوصفه مجموعة من العلامات اللّسانيّة أوّلاً تتآلف حسب قوانين معقّدة، مع تراكمٍ ديناميٍّ هائل لمجموعةٍ كبيرة من العلامات اللّغويّة.

ويتجلّى إيقاع اللّغة في المسرح من خلال تعدّد الأصوات في هذا الفنّ، مقارنةً بغيره من الفنون السّاكنة أو أحاديّة الصّوت. إنّ قيم التّآلف والتّناغم والانسجام والتّوازن الجماليّة في مأساة (بنت يفتاح) تعكس جماليّة الإيقاع فيها على المستوى الضّيّق في حركات الجسد ونبرات الأصوات والأقوال اللّغويّة، وتموضع الأشياء في المكان المسرحيّ. هذه القيم الجماليّة لإيقاع المسرحيّة تمنح الحواسّ شعوراً بالرّوعة والجمال، على المستوى الضيّق من إيقاع اللّغة في المسرح، والمستوى الأوسع من جماليّة إيقاع تآزر الفنون في المسرح، من رقصٍ وموسيقا وشعر، بطريقة تؤكّد أنّ الإيقاع والعلاقات التي تحكم تشكّله هما السّمة المشتركة بين الفنون جميعاً، وأنّ عدم وجوده يحطّم الوحدة العضويّة، بما فيها قيم التّناغم والانسجام الجماليّة، ومن ثمّ فإنّ تنافر الإيقاع واضطّرابه ينفيان صفة الفنّ الجميل مهما كانت المعاني، فلا اتّزان، ولا وحدة ولا انسجام ولا تناسب و ا تجدّد، وهذه القيم هي قواعد الفنّ الجميل عند معظم النّقّاد، ويأتي في مقدّمتهم أرسطو وأفلاطون.

الإيقاع والقصيدة الكلاسيكيّة:

الكلاسيكيّة Classicism في معناها اللّغويّ تتكوّن من اللاّحقة (ism)، وهي الأداة المعروفة التي تلحق لتكوّن اسم المذهب أو العقيدة أو الحركة. وأمّا **classic** فإنّها من اللّفظة

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 166 – 168 .
[2] - المرجع السّابق نفسه، ص 171 .

اللاّتينيّة classicus في المفرد، وclassici في الجمع. وتطلق على الطّبقة العليا في المجتمع. فقد كانوا يقسمون المجتمع في روما إلى طبقات ستّ، أعلاها طبقة الكلاسيكيّ Classici، ومهنا سمّي كتّاب الإغريق والرّومان Classics أي كتّاب الطّبقة الأولى أو النّموذج الذي يحتذى. ثمّ استعملت الصّفة classical في وصف الأدب القديم اليونانيّ والرّوماني، وفي سائر أنواع الفنّ القديم. واستعملت على الأخصّ في مقابلة romantic ثمّ اشتقّت لفظة Classicism في مقابلة Romanticism ويعنون بالأخيرة الحركة التي ظهرت لتعارض الكلاسيكيّة[1].

ومن أهمّ خصائص القصيدة الكلاسيكيّة تقديسها للقدماء، والتزامها بقوالبهم وأساليبهم، ولهذا " لا بدّ أن يضع نقّاد الكلاسيكيّة القوانين والقواعد التي يجب أن يلتزمها الكتّاب حتّى يكونوا تامّي التقليد للقدماء. وهذه القوانين والقواعد يستقونها من أعمال القدماء أنفسهم. فدرس نقّاد الكلاسيكيّة هذه الأعمال واستنبطوا منها ما استنبطوه من قواعد وقوانين، وحتموا على كلّ شاعر وأديب أن يتبعها، فجاء الشّعراء والكتّاب فوجدوا أمامهم نهجاً مرسوماً عليهم أن يسلكوه، وقوالب ليس عليهم إلاّ أن يملؤوها، وتحديدات لا يملكون أن يخرجوا عنها. وهكذا استحال الشّعر والأدب إلى صنعة لا أكثر. فكان الشّاعر، إذ ينشئ قصيدة، والأديب، إذ يكتب نثراً، كأيّ صانع آخر يشتغل بالنحت أو الحدادة أو النجارة أو أيّة صنعة أخرى، يزاولها مزاولة صناعيّة بحتة. يأتي الشّاعر ويريد أن ينظم قصيدة في الفنّ الفلانيّ. فهذا الفنّ يجب أن يكون في هذا النّوع من الوزن لا في غيره. ويجب أن يبدأ هذه البداية وينتهي هذه النهاية، ويجب أن يقال عنه كذا وكذا، وأن يعالج فيه كيت وكيت. وهكذا يجد الشّاعر أمامه حدوداً وأوضاعاً مرسومة ليس عليه إلاّ أن يملأها بالألفاظ. حتّى هذه الألفاظ نفسها فإنّه مقيّد في اختيارها والرّبط بينها بقيود لا تدع أبسط نصيب من حريّة التّصرّف والتّأليف...وهكذا نجد أنّ الأدب الكلاسيكيّ أدب معنيّ بالقالب، لا بما يحتويه هذا القالب، ومشغوف بالشّكل والزّخرف والمحسّنات البديعيّة والصّنعة البلاغيّة، لا بالعاطفة والإحساسات والأخيلة. ولهذا أغرق أدب الكلاسيكيّة في العناية بالمحسّنات البديعيّة والبلاغيّة "[2].

---

[1] - انظر: أمين،النّقد الأدبيّ،ص 313 .

[2] - المرجع السّابق نفسه، ص 320 ، 321 .

ولعلّ الاقتصار على وصف القصيدة الكلاسيكيّة بقصيدة الزّخارف الشّكليّة فيه غير قليلٍ من التّجنّي والظّلم لهذا الشّكل الفنّيّ من أشكال القصيدة العربيّة خصوصاً، و للأدب العربيّ في شكله الكلاسيكيّ على وجه العموم، ووحدة العمل الأدبي العضويّة تقضي علاقة جدليّةً بين الشّكل و المضمون، وتنفي وجود أشكال جميلة بمضامين تافهة أو ساذجة. وبما أنّ القصيدة الكلاسيكيّة قصيدة محاكاة وتقليد لا بدّ لها من أن تتجلّى فيها خواصّ التّوازن والتّناسب والتّوازي الجماليّة وأكثر ما تتجلّى هذه الخواص في نظام الشّطرين ووحدة القافية على نحو ما نجد في هذه الأبيات من قصيدة (من شاعر) التي قالها في ذكرى الأخطل الصّغير: [1]

لا مــذ بكيتك، لــكن قبلُ مذ سكَتَت   يراعةٌ لك ، قلَّ الهمُّ في الغُصــُنِ

غصصتُ بالدّمع ، هل فرّت بلابلنا   طــرّاً ، فما من شجيٍّ بعدُ أو لَسِنِ

أنا الذي قــال يا شعرُ ابكهِ و أجدْ   من قبل ما كان لا ، يا شعرُ لم تكنِ

إنّ سعي شعراء القصيدة الكلاسيكيّة لتقليد الشّعراء القدماء في موضوعاتهم القديمة المحدودة واختيارهم للأوزان التي اختاروها للتعبير عن تلك المعاني جعل الإيقاع في القصيدة الكلاسيكيّة أسيراً بقيود القدماء[2]، وأوّل هذه القيود قيد الوزن والإيقاع النّاجز الذي قدّمه الخليل، هذا الإيقاع الذي يقوم على قيم التّناسب والتّوازن والتّوازي والانسجام على مستوى الوزن والإيقاع، وإن وجد الشّعراء أنفسهم مدفوعين للتّجديد فيه، لكنّه يبقى شكلاً إيقاعيّاً قادراً على استيعاب العديد من الموضوعات والحالات الشّعوريّة التي أكثر ما يتمظهر جمالها في هذه الأشكال الإيقاعيّة.

وتجدر الإشارة إلى مفهومين قد تشير إليهما كلمة كلاسيكي: أحدهما سيّء وهو الرّجعي المتمسّك بالقديم. والثّاني حسن وهو أجود الأعمال الأدبيّة الخالدة، فشعر ووردثورث الرومانتيكي، على هذا المعنى، يسمّى كلاسيكيّاً [3].

وقد رأى أحمد أمين أنّ المرونة الإيقاعيّة للأوزان الإيقاعيّة جعلت من الاستطراد وعدم حصر الذهن في الموضوع الواحد عيباً من عيوب القصيدة الكلاسيكيّة، ولذلك " كان الأليق بالمجدّدين أن يتحرّروا من هذه العيوب. كذلك هم يميلون إلى معان جزئيّة أكثر من المعاني الكليّة، وفاتهم العناية بوحدة القصيدة واكتفوا بالعناية بوحدة البيت، لأنّ وحدة القصيدة تتطلّب

---

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلّد السّادس ، كما الأعمدة ، ص 96 – 97 .

[2] - انظر: أمين، النقد الأدبي ، ص 324 .

[3] - انظر: المرجع السّابق نفسه، ص 228 .

نظراً كليّاً، وأمّا وحدة البيت فتتطلّب نظراً جزئيّاً. وقد أجاد الأدباء العرب في الإيجاز أكثر مما أجادوا في الإطناب، وعدّوا الإيجاز في البلاغة أقوى من الإطناب. مع أنّ الإيجاز يحسن في محلّ والإطناب يحسن في محلّ آخر"[1].

لكنّني أجد في المرونة الإيقاعيّة، التي رأى فيها أحمد أمين عيباً من عيوب الكلاسيكيّة نقطة قوّة تساعد على انسيابيّة القصيدة ووحدتها العضويّة، على الرغم من تعدد موضوعاتها وأفكارها.

وقد سعى بعض الشّعراء إلى تخطّي ما وجدوه جموداً إيقاعيّاً في القصيدة الكلاسيكيّة، من خلال التّعويل على الموسيقا الدّاخليّة للنّص، لكنّ زكي نجيب محمود" يخالف القائلين بالموسيقا الدّاخليّة في الشّعر الجديد، ويدافع عن إيقاع القصيدة القديمة. و بدا موقفه واضحاً في الوقت نفسه يبدو مترجحاً بين الرّفض والقبول للشّعر الجديد، نجده من خلال رفضه لشعر أحمد عبد المعطي حجازيّ، من خلال نقده لقصيدة واحدة منه. وكذلك موقفه من ديوان (النّاس في بلادي) لصلاح عبد الصّبور. وأساس رؤية زكي نجيب محمود النّقديّة محاكمة الشّعر من منطلق الشّكل كمعيار للشّعريّة، يقول: لو كان الشّكل قليل القيمة إلى كلّ هذا الحدّ لما خسر الشّعر شيئاً حين يُترجم من لغة إلى أخرى، أو حين تُنثر قصيدة إلى نفس اللّغة التي نُظمت فيها، لأنّ ما يخسره الشّعر بالتّرجمة أو بالنّثر هو هذا وحده: هو الشّكل. ولست أدري ماذا يكون الشّكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقّق نغماً، فإذا احتاج هذا النّغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة لجأت إلى القافية، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيباً يحقّق لي ما أردته منها، وهو ربط الوحدة النّغميّة في القصيدة "[2].

وحين ينتقد سعيد عقل الأدب العربيّ الكلاسيكيّ القديم لا ينتقد القصيدة الكلاسيكيّة أو الشّعر الكلاسيكيّ لإيقاعه المعروف، وإنّما ينتقد الكلاسيكيّة كمرحلة تجهل بعض الأنواع الأدبيّة فيقول:" أدبنا الكلاسيكيّ في هذا السّاحل من آسيانا يجهل (الأنواع الأدبيّة) حتّى الأنواع الأوّليّة منها كالملحمة. وكان على نهضتنا أن تحاول جهدها مجاراة آداب الأمم

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص266 - 267
[2] - عبو، عبد القادر، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 116 .

الأخرى في هذا المضمار"[1]. و يحافظ سعيد عقل على الإيقاع الكلاسيكيّ في كثير من قصائده مثل قوله على إيقاع الرّمل في قصيدة سائليني[2]:

سائليني حين عــطّرتُ السّلام   كيفَ غار الورد و اعتلّ الخزام
و أنا لو رحتُ أسترضي الشّذا   لانــثنى لبــنان عطراً يا شــآم
ضــفّتاك ارتاحتا في خاطري   و احتمى طيرك في الظّنّ و حام
نــقلــةٌ في الــزّهر أم عندلةٌ   أنتِ في الصّحو و تصفيق يمام
أنا إن أودعت شعري سكرةً   كنت أنت السّكب أو كنت المُدام

ومحوريّة النّغم والموسيقا في القصيدة عند سعيد عقل جعلت القافية- وهي أحد أهمّ أركان القصيدة الكلاسيكيّة – عنصراً أساسيّاً بارزاً حتّى في أكثر قصائده رمزيّة ونثريّة، كما في قصيدة (أكاسيا) التي يقول فيها[3]:

لهذه الأكاسيا
أنا أكتبْ
عروسةٌ ! فمن ،
من يدها يطلب ؟
لا أنا ، لا الرّبيع ،
لا الصّدى اليكذُب
أشمخُ جبهةً
تلك التي تعذب
تنصُب قنطراتِ
زهرِها... تنصُب
أكاسيا، دعيك
منه، مَن يخطب

[1] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، بنت يفتاح، ص 9 .
[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد السّادس، كما الأعمدة، ص 73 – 74 .
[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الرّابع، أجراس الياسمين، ص 188- 189 .

" إنّ الطّابع الكلاسيكيّ مُخرج أساس ورئيس من مخرجات المذهب، ويمكن له أن يشغل حيّزاً ما في منطقةٍ أدبيّة معيّنة، لا تنتمي إلى المنهج انتماءً حاسماً، لكنّها تأخذ شيئاً واضحاً منه، تسهل تحديده وتسميته وتوصيفه "[1]. وسيبقى الإيقاع الكلاسيكيّ شكلاً بارزاً من أشكال الإيقاع، لما يتمتّع به من خصائص جماليّة تتمثّل في التّوازن والتّوازي والانسجام، حتّى وإن دعت الضّرورة إلى ظهور العديد من الأشكال الإيقاعيّة التي ظهرت ومازالت تظهر.

الإيقاع والإبداع الرّومانسيّ:

ظلّ النّاس مفتونين بالكلاسيكيّة وبصنعتها المحبوكة وبقوالبها المتقنة وبصورها الأنيقة فترة من الزّمن، وعلى الأخصّ، بأسلوبها المنمّق المزخرف، وبما فيه من لباقة وكياسة ومن تظرّف وتلطّف. ولكنّهم بعد مدّة أخذ الملل يدبّ دبيبه في نفوسهم، وجعل السّأم ينفذ إلى تذوّقهم. شبعوا من الكلاسيكيّة فملّوها وسئموها، وأخذت نفوسهم تتطلّع إلى شيء جديد، إلى صورة جديدة، وإلى أسلوب من القول مبتكر، ونمط من التّعبير مستحدث. ملّوا وسئموا، ثمّ تحوّل مللهم وسأمهم إلى كره شديد للكلاسيكيّة ونفور منها. نفروا من صبغة الصّنعة والقول والتّكلّف التي تسودها، وكرهوا هذه المحسّنات التي طالما كرّرت وطالما سمعوها حتّى ابتذلت على الأسماع وحتّى فقدت جمالها وزينتها بكثرة الاستعمال ، فأصبحت ممتهنة باهتة "[2].

ثمّ ظهرت الإبداعيّة الرّومانسيّة، وكلمات Romance وRomantic وRomanticism كلّها مشتقّة من العجب والدّهشة والجدّة والطّرافة والتّشويق، فهي تحمل معنى الممتاز، غير العادي وغير المألوف، فالرّوح الرّومانتيكيّة تتميّز باستعدادها الدّائم لتلقّف الجديد، وللتحليق في أعلى آفاق العالم والغوص في أبعد أعماقه. ومن أهم خصائصها تحطيم قواعد الكلاسيكيّة وتحديداتها، والعناية بالعواطف الإنسانيّة ونشدان البساطة في كلّ شيء، البساطة في التّعبير، والبساطة في التّفكير، والبساطة في التّذوّق والشّعور، وطرح التّكلّف والتّلطّف الممقوت المتصنّع، وترك النّفس على سجيّتها واتّباع الفطرة والطّبع الخالص الصّادق Spontaniety"[3].

ويختلط الشّعر الإبداعيّ الرّومانسيّ ببعض الشّعر الغنائيّ الذّاتيّ الذي يحمل صفة من صفات الشّعر الإبداعيّ الرّومانسيّ، فيُعبّر عن الشّعر الرّومانسيّ بأنّه الشّعر الغنائيّ، من باب

---

[1] - عبي، محمّد صابر ، صوت الشّاعر الحديث، ص 30 .

[2] - انظر: هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 326 .

[3] - أمين، النّقد الأدبيّ، ص 330 .

تغليب صفة الغنائيّة الذّاتيّة في الشّعر الرّومانسيّ على الاسم. والشّعر الغنائيّ قد يسمّى بالشّعر الوجداني، وهو يعني ذلك التّعبير عن العوطف الخالصة في مجالاتها المختلفة. من فرح وحزن وحبّ وبغض، وما إلى ذلك من المشاعر الإنسانيّة. ويعدّ هذا اللّون أقدم ألوان الشّعر في الأدب العربيّ، فقد كان الشّعراء القدامى يعبّرون تعبيراً خالصاً عن هذه المشاعر الإنسانيّة، وقد يكون هذا التّعبير مصوّراَ لذات الشّاعر ومشاعره، كما ارتبط منذ نشأته بالموسيقا والغناء، ومن هنا سمّي بالشّعر الغنائيّ. هذا اللّون من الشّعر استأثر بطاقة الشّعر العربيّ، وفجّر ينابيعها الفنيّة حين تحوّل إلى موضوعات وأغراض، كالغزل والوصف والحماسة والمديح والرّثاء والهجاء والفخر والزّهد والحكمة. وقد ترك هذا التّوجّه للشّعر الغنائيّ ميراثاً هائلاً يتدفّق حيويّة وجمالاً، وهو ما عرف بديوان العرب. وقد استمرّت موضوعات الشّعر الغنائي في التّعبير عن الذّات الإنسانيّة، وعن تقلّباتها، وعن أفراحها وأحزانها، حتّى وقتنا الحاضر. ولكنّ التّطوّر الحضاريّ و الفكريّ بدّل فيها بعض التّبديل، فلم يعد المدح يدور حول الشّجاعة والعدل مثلاً، أو يتغنّى بالعفّة والفضائل الخلقيّة، ولكنّه توجّه للتغنّي والتّعبير عن وجدان الأمّة، وبطولاتها ومآثرها القوميّة، كما ينشد التّقدّم والرّخاء، ويدعو للّحاق بركب الأمم، وهكذا ظلّت موضوعات الشّعر الغنائيّ باقية متجدّدة، ولكن في تعبير أقرب إلى حياتنا المعاصرة. تحوّل الشّعر الغنائيّ من عاطفته المشبوبة وغزله الصّريح ووصفه لمحاسن المرأة إلى فكرة ورؤية ورمز وأنموذج، وبذلك اتّسع مداه ليشمل ما يمور به الكون من تأمّل واستبصار، وشوق وحنين، وألم وأمل، وفرح وحزن، وإن ظلّ الشّعرالغنائيّ أو الوجدانيّ هو سيّد التّعبير عن عواطف الشّعراء غير منازع[1].

والغنائيّة Lyricism وجهةٌ من وجوه الخلاف الأساسيّة بين القصيدتين الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، وتعني الغنائيّة " تلك النّزعة الشّعريّة التي تدفع الشّاعر إلى التّعبير عن انفعالاته في أسلوب أخّاذ، يستميل النّفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشّعور الذي يناجي القلب، والموسيقا الشّعريّة التي تترقرق في الأذن، والصّورة الشّعريّة التي تداعب الخيال"[2].

ولجراي Gray كلام جميل في أسلوب قصيدة الإبداع الرّومانسي حيث يقول: " إنّ الأسلوب الشّعري في الشّعر الغنائي بما يحتويه من آيات العاطفة، وبما يفيض به من فنون

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة، المجلّد 14 ، ص 141 – 142 . .
[2] - ريد، طبيعة الشّعر ، ص 60 .

الإبداع، وبما يغمره من حرارة الشّعور، وبما يشيع فيه من موسيقيّة اللّفظ، هو في طبيعته أسمى من أي أسلوب شعريّ آخر، ثمّ يقول: إنّ هذا هو عين السّبب الذي يجعل تحقّق هذا الأسلوب مستحيلاً في أي عمل شعريّ طويل. وإنّ أسلوب الشّعر القصصيّ وأسلوب الملاحم أسلوب بارد العاطفة، باهت اللّون، خال من الرّوعة الشّعريّة. وإنّنا إذ نترك الغناء إلى القصص إنّما نترك الشّعر إلى النّثر. ويقول: إنّ صفاء الأسلوب وبساطته وموسيقيّته مع إيجازه هي أحد مواطن الجمال في الشّعر الغنائيّ. ويوجّه جراي نقداً لاذعاً إلى الكلاسيكيّة الحديثة: إنّي أصرّ على أنّ المعنى ليس له أتفه أثر في الشّعر، إنّما جمال الشّعر في ثوبه الذي يرتديه ومظهره الذي يبدو فيه. ويدرس جراي في مؤلّفه Netrum البحور والأوزان الشّعريّة والقوافي في الإنكليزيّة دراسة رائعة قويّة، هي الأولى من نوعها في تاريخ النّقد الإنكليزيّ، وهو يعرض لهذه الأوزان باحثاً محلّلاً منتقداً ، متفقّداً حظّها من الإتقان أو النّقصان، عائباً ما فيها من القصور وقلّة التّنوّع والتجدّد، داعياً إلى التّجديد والابتكار فيها. وإنّ هذه الأبحاث في نظام دراستها وصدق ملاحظتها وهمّة أحكامها لتمثّل مكانة فريدة في النقد الإنكليزيّ "[1].

لقد حدّ الفلاسفة الألمان من سيطرة الآليّة على الشّعور الإنسانيّ، كما كانت سائدة في كثير من القصائد الكلاسيكيّة، وميّزوا الشّكل العضوي من الشّكل اللاّعضوي، ومهّدوا الطّريق إلى الرّومانسيّة، فقد رحل كولردج من إنكلترا إلى ألمانيا، واطّلع مباشرة على الفلسفة المثاليّة التي أنتجت الرّومانسيّة من خلال نظريّتها في الشّكل العضويّ. و" يعدّ كولردج الوزن والموسيقا عنصرين جوهريّين من عناصر القصيدة، ولكنّهما ينبغي أن يكونا متفاعلين مع العناصر الأخرى في بنية الشّكل العضويّ، فالوزن يبثّ المعنى، والمعنى يبثّ الإيقاع، وتتوالد العناصر معاً في لحظة واحدة ضمن التّجربة الشّعريّة، ولذلك ربط كولردج بين الشّعر ولغته، فلّما كان الوزن وليد العاطفة وصادراً عن الانفعال، فإنّ اللّغة الشّعريّة وليدة العاطفة، وبنت الانفعال في الشّكل العضويّ، والوزن يضفي على اللّغة نكهة لم تكن فيها، كما أنّ اللّغة الشّعريّة ذاتها تضفي على الوزن قوّة وحيويّة"[2].

ومن أهمّ أسباب ميل النّاس إلى القصيدة الرّومانسيّة انتباههم إلى آداب القرون الوسطى "وما فيها من جمال ومن صدق ومن بساطة، وهي الأمور التي كانوا في ظمأ إليها، فأخذوا

---

[1] - أمين، النقد الأدبي ، ص 300- 301 .
[2] - موسى، خليل، جماليّات الشّعريّة، ص 158.

يدرسونها ويقرؤونها بلذّة وشغف، فانتشرت أغاني القرون الوسطى وترانيمها وذاعت ذيوعاً عظيماً....لكنّها لم تطفئ ظمأهم حتّى تدفقت عليهم الرّومانتيكيّة بسيلها العذب السّائغ فانكفؤوا عليها ينهلون منها ويرتوون من نميرها الصّقي السّلسبيل"[1].

والرّومانسيّة " تحرّرنا من قيود الزّمن ومن قيود المادّة ومن قيود التّقاليد. وتجعل العاديّ يبدو غير عاديّ أو تأتي بغير العاديّ فتجعله يبدو كالعاديّ. وإنّ العالم الرّوماتيكيّ رغم كونه خياليّاً متصوّراً لهو أصدق من عالم المادّة وعالم الواقع الحرفيّ. فليست المادّة كلّ شيء في هذا الوجود، فهناك العواطف والإحساسات المبهمة الغامضة، وهناك الرّوح البهمة المجهولة التي هي من أمر ربّي. وهناك كلّ هذه الألوان اللاّنهائيّة من الشّعور الإنسانيّ. والسّبيل الوحيد إلى معرفتها إنّما هو التّخيّل والتّصوّر"[2].

والغنائيّة الذّاتيّة من أهمّ خصائص الرّومانسيّة، و" معنى كلمة غنائيّ في الأصل شعر يغنّى به على الآلة الموسيقيّة، والشّعر الغنائي هو الشّعر الذّي كان يُنظَم لكيّ ينشده الشاعر على هذه الآلة، ولكنّ الشّعر والموسيقا تطوّرا، واستقلّ أحدهما عن الآخر، فتغيّر معنى كلمة غنائيّ، ولم يعد من الضّروريّ أن يكون الشّعر الغنائيّ ممّا يتغنّى به على القيثارة فاستعملت كلمة غنائيّ في كلّ شعر ليس قصصيّاً ولا تمثيليّاً؛ وأكثر ما يعبّر عن خلجات النّفس؛ ولكن إذا كان الشّعر الغنائيّ قد استقلّ عن الآلة الموسيقيّة فقد بقي فيه صلة بالموسيقا، فكلّ الأشعار الغنائيّة نجد فيها عنصراً ضروريّاً من الموسيقا. والقصيدة الغنائيّة عادة قصيرة، وهي مع قصرها تامّة كاملة، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات، وهي مع ذلك تؤدّي موضوعاً كاملاً. القصيدة الغنائيّة لها سحر أتاها من الوزن، والشّاعر الغنائيّ يجب أن تكون له براعة ممتازة في تنويع الوزن تنويعاً رائعاً ساحراً جميلاً، تنويعاً يتّفق والموضوع، فبحر الطّويل مثلاً لا يناسب الرّقص، ولأمر ما كان أكثر الأغاني البلديّة المصريّة من البحر البسيط،.... فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى، فليس الذّي يناسب الرّقص كالّذي يناسب الرّثاء... والشّعر الغنائيّ يمتاز بحريّة الشّاعر، وتتجلّى الحريّة في الوزن، فوزن الشّعر الغنائيّ متغيّر متبدّل متنوّع، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حدّ. فلكلّ شاعر غنائيّ أسلوبه الخاصّ به، ولكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذّاً، فعليه أن يتجنّب الأسلوب الغريب الشّاذّ غير المألوف كما أخذ

[1] - أمين، النقد الأدبي، ص 327 .
[2] - المرجع السّابق نفسه، ص 319 .

على أبي تمّام، وبعض أشعار المتنبّي. ويجب أن يتجنّب البحور المعقدّة الخالية من الانسجام، وأن يتجنّب الغموض القريب من الألغاز. ويجب أن يكون فنّاناً لا متصنّعاً، فالتّصنّع في الأدب يشعرنا بأنّ الشّاعر في أسلوبه هو الذّي أنشأه وتحكّم فيه لا أنّ العواطف والأفكار هي التّي تمليه، وكثير من التّصنّع في الشّعر العربيّ أملاه التقيّد بقافية واحدة، فهو قد يحوّر المعنى حتى تسلم له القافية، وهذا عيب في الشّعر. فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحي بالقافية، لا أن توحي القافية بالعاطفة. وبعض المبتدئين في الشّعر يتصيّدون من المعاجم الكلمات التي تساعد على القافية، ثمّ يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات. فإذا شدا تبيّن له سخف هذا الموقف، وأنّ المعنى يجب أن يكون هو الذّي يوحي بالقافية"[1].

ومع أنّ الموسيقا انفصلت عن الشعر مع مرور الأيام، لكنّ العلاقة والرّوابط بينهما بدأت تعود لما كانت عليه سابقاً، ولربما أصبحت أكثر صلة ببعضها البعض من السابق، في ظلّ وجود القنوات الفضائيّة التي تقدّم قصائد الشّعراء ودواوينهم الشّعريّة، والمسابقات والأمسيات الشّعرية المترافقة مع أنغام الآلات والفرق الموسيقيّة. وكذلك لجأ عدد لا بأس به من المغنّين في العصر الحديث إلى دواوين الشّعراء القدماء والحديثين ليلحّنوها ويقدّموها كأغنية، وقد نجح الكثير منهم في ذلك، فازدادت جماهير القصائد الجميلة، وازداد التعرّف عليها عند الكثيرين ممن لا تسمح لهم ظروف العمل وقلة أوقات الفراغ في عصرنا الحديث، فقدّمت لهم عبر هذه القنوات الفضائيّة، في أوقات عملهم أو أوقات فراغهم، هذه المعاني مشرقة، بأسلوب جميل وإيقاع رائع منسجماً مع موسيقا ملائمة، وأعادت للشعر شيئاً من شعبيّته وجماهيره ليعود ويظهر ديوان العرب، بعد أن نافسته في ذلك برامج اللهو والتّسلية والشّبكة الإلكترونيّة في كثير من الأحيان، والبرامج التي لا تخلو من سخف وتفاهة ومجون في أحيانٍ أخرى.

والشّاعر الغنائي عادةً شاعر تلميح وإيماء بطبيعة صنعته، ولذلك يعيش شاعر الطّبيعة في عالم من الإيماء والتّلميح. وللطبيعة خاصّة غريبة فهي تخاطب في لغة من الرّموز والاستعارات والإيماءات، وما يتعلمه منها الشّاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللّغة، فهي لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصّلة. وتعوّل القصيدة الغنائيّة كثيراً على الخيال في نقل العديد من الأفكار والحالات الشّعوريّة. " ومن خصائص الخيال أنّه قادر على خلق المتعة الموسيقيّة في القصيدة، ينشرها في جزئيّاتها جميعاً، بحيث تنحلّ في لغتها وصورها وإيقاعها

[1] - أمين، النقد الأدبي ، ص 99- 100 – 101.

تماماً كما ينحلّ السّكّر في الماء، وهو ما يمكن أن نعبّر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدّوافع التي تبدو غير مترابطة وسبكها في نظام واحد، أي في خلق التّوازن والاعتدال"[1] .

ومن قصائد سعيد عقل في هذا المجال قصيدة " غنيت مكة " التي نستمتع بموسيقاها وصورها وخيالاتها على حدّ سواء و التي يقول فيها [2] :

غـنّيتُ مـكّةَ أهلها الصّيـدا   و العيد يملأ أضلعي عيدا
فـرحوا فلألأ تحت كلّ سـماً   بيتٌ على بيت الهدى زيدا
و علا اسم ربّ العالمين عـلا   بنيانهم كالـشّهب ممدودا
يا قـارئ القرآن صـلّ لـهم   أهلي هناك و طيّب البيدا
مَـن راكـعٌ و يـداه آنـستا   أن لـيس الباب مرصودا
أنـا أينما صـلّى الأنام رأت   عيني السّماء تفتّحت جودا
لـو رمـلةٌ هـتفت بمبدعها   شجواً لكنتُ لشجوها عودا
ضجّ الحجيج هناك فاشتبكي   بفـمي هناك يا وُرقُ تغريدا
و أعـزّ ربّي النّـاس كلّهم   بيضاً فـلا فـرّقت أو سودا
لا قـفرةٌ إلاّ و تـخـصبها   إلاّ و يُـعطى العطر لا عودا
الأرض ربّي وردةٌ وُعـدت   بك أنت تقطِف فاروِ موعودا
و جمال وجهك لا يزال رجاً   يُـرجى و كلٌّ سواه مردودا

تتجلّى قيم التّناسب والتّوازن والتّآلف والانسجام الإيقاعيّة في قصيدة (غنّيت مكّة) من خلال غنائيّة الضّمائر الذّاتيّة التي تعبّر عن الأنا (تاء الفاعل، والضّمير أنا)، وواو الجماعة هاء الغائب التي تعبّر عن الآخر، حيث يعكس هذا التّآلف بين الضّمائر علاقة المحبّة والمودّة بين النّاس في مشهد الحجّ، وقدسيّة الطّواف وترتيل القرآن، وقد استفاد الشّاعر من إيقاع لغة الحياة اليوميّة البسيطة الذي يمنح الإيقاع الرّ ومانسيّ نغماً محبّباً، كما في ألفاظ (العيد، الباب، النّاس)، ومع معاني الألفاظ البسيطة المتضادّة تزداد المعاني الدّينيّة المجرّدة جلاءً ووضوحاً، ويتولّد في النّصّ نوعٌ من الحركة الدّاخليّة كما في لفظتيّ (السّماء، الأرض).

[1] - الموسى، خليل جماليّات الشّعريّة، ص 147 – 148 .
[2] - عقل، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد السّادس، كما الأعمدة، ص 85 – 87 .

ويساعد البحث في طبيعة العاطفة الشّعريّة التي توجّه الشّاعر، وتوحي الأفكار عنده والطّريقة التّي يعبّر بها عن هذه المشاعر في تقدير الشّعر الغنائيّ، إذ تقتضي العواطف الرقيقة غيقاعاً رقيقاً من باب المطابقة بين الحال ومقتضاه، إذ الشّعر الذّاتي يجب أن يمتّعنا بعاطفته الممتازة، ويجب أن يؤثّر الشّاعر فينا بإخلاصه التّام في التعبير بينما لغته وخياله يجب أن يتميّزا بالجمال والحيويّة، والتّناسب والانسجام بين الموضوع والآذان، وهو كالغناء غرضه التّعبير عن حالة ما، أو شعور واحد يزداد كثيراً في قوّته العاطفيّة بالإيجاز والتّركيب لا بالإسهاب والتّفصيل. وعلى الرّغم من أنّ أساس الشّعر الذّاتي هو الشّخصيّة فإنّه يجب أن نتذكّر أنّ أغلب الأشعار الذّاتيّة العالميّة العظيمة تدين بمكانتها في الأدب إلى حقيقة أنّها تتضمّن ما هو إنسانيّ أكثر من شخصيّته وفرديّته، حتّى ليجد كلّ قارئ لها تعبيراً في التّجارب والعواطف التّي يستطيع أن يشارك فيها. وفي هذه الحالة لا نحتاج أن نضع أنفسنا مكان الشّاعر فالشّاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا. والدّراسات التّي عنيت بالأدب في جميع عصوره دلّتنا على أنّ الشّعر الذّاتيّ بدأ في التّعبير عن العواطف القبليّة، أو الجماعيّة لا الفرديّة[1].

وبما أنّ الخيال في القصيدة قادر على خلق المتعة الموسيقيّة فإنّ القصيدة الرّومانسيّة من أحفل القصائد بالخيال ومن ثمّ بالإيقاع. وشعر الغزل من أرقى أنواع الشّعر الوجدانيّ ومن ثمّ فهو من أرقى القصائد الرّومانسيّة بخصائصها الخياليّة والإيقاعيّة. وبناء القصيدة الرّومانسيّة عند سعيد عقل يأتي على رأس شعر الإبداع الرّومانسيّ الذّاتيّ الوجدانيّ فيقول: " لم يبنِ من لم يحبّ؟ لماذا لم تكن بناية في الشّعر العربيّ؟ بلى، أحبّ العرب. أحبّوا بالجسد وأحبّوا بالرّوح. وكانت عندهم، على ما يروون، قبائل بأسرها تعشق عشق الرّوح، لكنّهم قد يكونون في العاطفة من غير ذوي النّفس الطّويل. إنّ الفقر المادّيّ الذي أوجدتهم فيه الطّبيعة وجّه عاطفتهم إلى حسّ الحياة أكثر منه إلى التّرف العقليّ الذي يدعى الحبّ. حياة الجسد عندهم لزم أن تكون فوق حياة العقل، و إلاّ ما كانوا بقوا. أطلعوا البطل، لم يطلعوا المحبّ. كان شعارهم العيش أوّلاً. ولربّما هو الأصحّ في أرض بطبيعتها محرومة، ولكنّ هذا أثّر في نَفَس الحبّ، أثّر في البناء. أن تكون الصّحراء صحراء شيء موحش حقّا، أمّا ألاّ يكون هناك ديوان غزل فوحشة لا تطاق. وكان على بلاد الأنهار، كبغداد ودمشق والقاهرة ولبنان بأسره، أن تردّ

[1] -انظر: أمين، النّقد الأدبي ، ص 94.

التّحدّي. هل فعلت؟ لكان في مكنتها ذلك لو أنّها– حتّى في إبّان انتفاضتها على القديم – لم تظلّ عينها في القديم. امرؤ القيس الصّحراويّ يسكن كالجنّ كلّ قلم عربيّ الهوى. آن، أجل، آن لنا أن نتغزّل. بَدْءُ أدب الغزل هو بدء البناء. منذ يوم غير متقادم– عَنَيْتُ إطلالة الثّلث الثّاني من القرن العشرين– بدأ الغزل حقّاً تحت شقّ القلم العربيّ. وإنّي لأتوقّع له انطلاقة بهيّة أشبه شيء بأخذ ثأر"[1].

الإيقاع في قصيدتيّ التّفعيلة والنّثر:

يبدو تجديد الشّكل الإيقاعيّ للقصيدة العربيّة أكثر سطوعاً، في شعر الحداثة[2]. وقد ظلّ شكل القصيدة قبل عصر النّهضة في الأدب الحديث –وهي فترة النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر الميلاديّ– يجري على نمطه الذي كان سائداً خلال العصر العثماني. فظلّ، بالرّغم من تفاهة أفكاره وابتذال معانيه وأساليبه المثقلة بالصّنعة والبديع، محافظاً على شكل القصيدة التّقليديّة، سواء في بحورها الخليليّة أو قافيتها الموحّدة أو بيتها المكوّن من صدر وعجز. ومنذ نهاية القرن التّاسع عشر بدأ الشّعر العربيّ الحديث يغيّر نمطه، وكانت أهمّ تجديداته متّصلة بالموضوعات، وإن ظلّ شكل القصيدة يتبع القالب التقليديّ ولا يخرج عنه. وأصبح من أهمّ الأغراض التّقليديّة شعر الحماسة والكفاح ضدّ الاستعمار، والغناء للوطن، والدّعوة للإصلاح الاجتماعيّ، والثّورة ضدّ الفقر والجهل والمرض، والدّعوة للّحاق بركب الأمم. ومع النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر الميلاديّ أخذت النّهضة الفنيّة في الشّعر العربيّ الحديث تتبلور في اتّجاهات فنيّة محدّدة بلغت ذروتها خلال القرن العشرين وعلى يدّ روّاد هذه الاتّجاهات بدأ التّجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصّور والأفكار إلى تجارب فنّيّة تتّصل بالشّكل، فبدأت محاولات الشّعر الحرّ، والشّعر المرسل الذي لا يتقيّد في الشّاعر بالوزن وقد لا يتقيّد بالقافية أيضاً. ومن أهمّ هذه الاتّجاهات والمدارس: مدرسة الإحياء، وجماعة الدّيوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر. وعندما تصل مسيرة الشّعر الحديث إلى الأربعينيّات من القرن العشرين يتحوّل نمط القصيدة العموديّة أو ما يسمّى

[1] - عقل ، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد الرّابع ، كأس الخمر، ص 75 – 76 – 77

[2] - انظر: كليب ، سعد الدّين ، وعي الحداثة ، ص 31 .

بالقصيدة التقليديّة إلى نمط جديد هو الذي عُرف بالشّعر الحرّ. وقد تعدّدت أشكاله بين الشّعر المنثور والشّعر المطلق. وقصيدة النّثر[1].

والشّعر الحرّ: يعني ألاّ يتبع الشّاعر القواعد التّقليديّة لكتابة الشّعر، فلا يتقيّد الشّاعر ببحر واحد، أو قافية واحدة أو إيقاع واحد[2]. وبظهور الشّعر الحرّ بدأ الشّعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعداداً غير منتظمة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحّدة وأوزاناً متداخلة ونهايات غريبة الإيقاع في الأبيات. ولكن ليس الشّعر الحرّ حرّاً من كلّ قيد، فهو يستخدم فنوناً شعريّة أساسيّة مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات. ازدهر هذا الشّعر في الآداب الأوربيّة خلال القرن التّاسع عشر الميلاديّ ، عندما تبنّى الرّومانسيّون هذا الأسلوب.

و" في الشّعر العربيّ كانت نازك الملائكة رائدة هذا الاتّجاه [3]، على خلاف في ذلك، في قصيدتها الكوليرا[4] في أواخر أربعينيّات القرن العشرين، فقد استخدمت في هذه القصيدة بحراً واحداً هو الخبب[5]، وإن وزّعت تفعيلته فَعْلُنْ بأعداد متفاوتة في الشّطر الواحد الذي حلّ محلّ البيت ذي الصّدر والعجز في القصيدة التّقليديّة. وإن كان الشّعر الحرّ في الآداب الأجنبيّة يعني تعدّد الأوزان في القصيدة الواحدة، فهو في العربيّة يعني شعر التّفعيلة التي تحرّرت من التّناسب، أي من التّفعيلات المتساوية في كلّ بيت من أبيات القصيدة إلى تفاوتها من بيت لآخر في القصيدة الحرّة في الشّعر العربيّ. وهذا الفرق في الدّلالة لمصطلح الشّعر الحرّ بين العربيّة والإنكليزيّة، مثلاً، هو الذي جعل بدر شاكر السّيّاب يستخدم مصطلحاً آخر هو الشّعر المنطلق وهو ترجمة لمصطلح شكسبير، إذ هو يقوم على انطلاق التّفعيلة من التّساوي في العدد إلى التّفاوت فيه. ولم يكن السّيّاب، أو غيره، رائد هذا المصطلح، فقد استخدمه علي أحمد باكثيرعام 1937 م في ترجمته لمسرحيّة شكسبير: روميو وجولييت، ومسرحيّة أخرى بعنوان: أخناتون ونفرتيتي. كتبها على بحر الخبب نفسه، مراعياً مبدأ التّفاوت في الأبيات الشّعريّة لعدد التّفعيلات، لا مبدأ التّساوي، كما هو الحال في الشّعر التّقليديّ. وعلى كلّ فإنّ ما قامت به نازك الملائكة أو باكثير أو السّيّاب أو غيرهم لم يكن استعارة حرفيّة لنموذج الشّعر

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة ، المجلد 14 ، ص 172 .
[2] - انظر : وعي الحداثة ، ص 11 .
[3] - انظر: وعي الحداثة ، ص 12 .
[4] - انظر: الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، 12. وانظر: أدب ونقد، آب 2007، العدد 264.
[5] - شطر الخبب (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)، انظر: المرجع السّابق نفسه، ص67.

الحرّ في الآداب الأجنبيّة. ولكنّه ممارسة لمبدأ التّحرّر ضمن السّياق[1] العضويّ لبنية الشّعر العربي وإيقاعاته العروضيّة. ولمّا كانت الأوزان العربيّة كلّها لا تقبل مبدأ تحرّر التّفعيلة، إذ إنّها تتراوح بين مركّبة ونصف مركّبة وبسيطة، انتهت من ثمّ تجارب الشّعراء إلى تحرير ثمانية بحور من صيغها القديمة المتساوية إلى صيغ جديدة متفاوتة. هذه الصّيغ تدعى أحياناً الشّعر الحر، وأحياناً أخرى شعر التّفعيلة، ولكن مصطلح الشّعر المنطلق لم يكتب له الفوز بالبقاء، مع أنّه أكثر دلالة على طبيعة التّطوّر الذي دخل بنية العروض العربيّ.

وكما أنّ هناك بحراً تامّاً وبحراً مجزوءاً وبحراً منهوكاً، فيمكن القول إنّ هناك بحراً منطلقاً أيضاً على القياس نفسه. وهكذا تولّدت في حركة الشّعر الحديث قيم عروضيّة جديدة وبحور شعريّة محدثة، وهي التي تشكّل عروض الشّعر الحرّ في شعرنا الحديث ونجملها فيما يلي[2]:

منطلق الخبب _ فعلن / فاعلن

منطلق الرّمل _ فاعلاتن

منطلق الهزج _ مفاعيلن

منطلق الكامل _ متفاعلن

منطاق الوافر _ مفاعيلن

منطلق الرّجز _ مستفعلن

منطلق المتقارب _ فعولن

إلاّ أنّ القصيدة ليست أوزاناً وقوافي مجرّدة، بل هي تعبير عن معاناة إنسانيّة تتوفّر فيها الفكرة والعبارة والصّورة والانفعال والإيقاع، فرنين الكلام وحده لا ينتج شعراً. ومن هنا علينا أن نميّز بين النّظم والشّعر والإيقاع أو الموسيقا والوزن، وكل ّهذا ماهو إلاّ حاضناً للإنسان ومعناه وجوهره وشفافيّته، وهذا هو معيار الشعر الحقيقيّ. والشّعر المرسل: هو الشّعر المتحرّر من القافية الواحدة والمحتفظ بالإيقاع أي محتفظ بوحدة التّفعيلة في البحر الشّعريّ دون احتفاظه بالوزن. وقد يحافظ الشّاعر في الشّعر المرسل على القافية حين يتبع نظاماً أقرب ما يكون إلى نظام الشّعر في اللّغات الأوربيّة في قوافيه المتعانقة أو المتقاطعة.

[1] - انظر: وعي الحداثة ص 11 .

[2] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة، المجلد 14 ، ص 173- 174 .

وقد يلتزم الشّاعر كذلك بالقافية والإيقاع معاً ولكنّ الوزن قد يختلف. وكتابة هذا اللّون من الشّعر أشدّ عسراً من كتابة الشّعر الملتزم بالأوزان التّقليديّة في بحورها المحدّدة. ذلك أنّ هذا الشّعر يقتضي معرفة دقيقة بأسرار اللّغة، الصّوتيّة، وقيمتها الجماليّة، مع دراية بالتّناسب المطلوب بين الدّلالات الصّوتيّة والانفعالات المتراسلة معها، وما يتبع ذلك من سرعة في الإيقاع أو بطء فيه، وما يصاحبه من تكرار وتوكيد وتنويع في النّغم، وهو أمر لا يقدر عليه إلاّ شاعر مرهف الحسّ قد ملك أدواته اللّغويّة والفنيّة.

قصيدة النّثر[1]: هناك تمايز عالمي وتاريخيّ بين الشّعر والنّثر في كلّ الآداب، وما تميّز به النّثر من منطق ورويّة ووضوح وعبارة غير موزونة، يقابله الشّعر بكثافة المعنى، أو ما تدعوه البلاغة العربيّة بالإيجاز والشّفافيّة والصّورة والموسيقا والنّزوع إلى الوجدان. ومنذ الثّورة على المذاهب التّقليديّة وقيمها المستقرّة، اتّجهت جهود المبدعين إلى هدم الحواجز بين الأجناس الأدبيّة أو ابتكار فنون جديدة أو تطعيم جنس بجنس أدبيّ آخر وهكذا. فقصيدة النّثر هي جنس فنيّ يستكشف ما في لغة النّثر من قيم شعريّة ويستغلّها لخلق مناخ يعبّر عن تجربة ومعاناة من خلال صورة شعريّة عريضة، توافر في الشّفافيّة والكثافة في آن واحد. وتعوّض انعدام الوزن التّقليديّ فيها بإيقاعات التّوازن والاختلاف والتّماثل والتّناظر معتمدة على الجملة وتموّجاتها الصّوتيّة بموسيقا صياغيّة تُحسّ ولا تُقاس. وقد تعدّدت المصطلحات التي تدلّ على هذا الجنس من ثقافة إلى أخرى. فقد استخدم أمين الرّيحانيّ مصطلح الشّعر المنثور، الذي لا وزن له وأدخله في الشّعر الحرّ، أي شعر التّفعيلة عندنا، والذي يُقاس ويُوزن. لكنّ شعراء العربيّة في الخمسينيّات والسّتّينيّات من القرن العشرين، استخدموا مصطلح قصيدة النّثر، وهو مصطلح فرنسي استخدمه بودلير وبعض معاصريه، وشاع شيوعاً كبيراً في المرحلة الحديثة. وجرياً مع انفتاح الشّعراء العرب على التّجارب الإبداعيّة العالميّة، فإنّ دخول الشّعر المنثور أو قصيدة النّثر إلى شعرنا العربيّ الحديث وإن سوّغته تطوّرات ضمنيّة، في حياتنا الأدبيّة، قام على مبادرات شعراء عرب استوحوا نماذج شعريّة وتجارب إبداعيّة من الآداب الأخرى. ويعد شعر المهجر مهد ميلاد قصيدة النّثر في الشّعر العربيّ؛ فقد كتب شعراء المهجر: أمين الرّيحاني، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران محاولات شعريّة متأثّرين فيها بالشّاعر الأمريكي والت وايتمان، ثمّ انتقلت من هناك إلى المشرق. لم تجد قصيدة النّثر رواجاً كبيراً

[1] - انظر: محبّك، قصيدة النّثر، ص 15 .

في الشّعر العربيّ الحديث، إذ إنّ الذّائقة العربيّة ما تزال محكومة بوزن الشّعر العربيّ وإيقاعه في نماذجه الموروثة[1].

يرى بعض الباحثين أن ورود الأصوات المتوقّعة في قافية البيت الشّعري أو سطره من جمال الإيقاع، لأنّ ذلك ممّا يكثّف الإيقاع ويزيد في حلاوته من ناحيتين؛ ناحية سماع ما توقّعه المتلقّي، وناحية التّماثل بين الأصوات المنطوقة. لكنّ هذا التّوقّع وذاك التّماثل قد لا يحصلان كما في شعر التّفعيلة والشعر وقصيدة النّثر، و" الحقّ أنّ ثمّة من النّقّاد الغربيين أنفسهم من قد أخرج الشّعر الحرّ من دائرة الشّعر، ومن هؤلاء الباحث الفرنسيّ باريس أو نبجاوم الذي ينطلق من تصوّر مؤدّاه أنّ الشّعر كلام منظّم مرتّب، أو هو بعبارة أخرى كلام غير حرّ، ومن ثمّ فإنّ مصطلح الشّعر الحرّ يعدّ من قبيل المغالطات المنطقيّة. ومضى مع هذه الوجهة الباحث م. ينكاييف حين استبعد إمكانيّة أن يكون الشّعر الحرّ موضوعاً للدراسة الشّعريّة على اعتبار أنّه لا يكاد يتميّز بشيء من الكلام العاديّ، ومن ثم فإنّ على دارس الشّعر أن يشغل نفسه بالشّعر غير الحرّ. ويورد ينكاييف أنموذجاً لهذا النّوع من الشّعر يعلّق بعده قائلاً: إنّ الانطباع العامّ هنا يشبه ذلك الذي يتولّد من النّثر الفنيّ. وأصوات القوافي مثلmestata وzemeliata ليست كافية لتحويل مثل ذلك النّصّ إلى الشّعر، وفي النّثر العاديّ يمكن أن نصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتيّة من هذا القبيل. ولكنّ لوتمان، مع إقراره بأهميّة الوزن، لا يوافق على هذين الرّأيين، ويرى فيهما تضييقاً للشّعر واضحاً؛ إذ إنّ غياب الوزن المتظم عن الشّعر الحرّ لا يزحزحه من منطقة الشّعر، أو يدخله منطقة النَّثر، ولكنّه يجعله محتاجاً، بلا شكّ، إلى أن يؤكّد انتماءه للشّعر عبر إجراءات شكليّة بديلة تجعله متميّزاً من النُّثر على أقصى نحو من التّميّز. وهكذا فإنّ الشّعر الحرّ، وقد تخلّى عن إيقاع الشّعر التّقليديّ المعهود لا يسعه إلاّ أن يستبدل به إيقاعاً جديداً، ومن نوع جديد كي يتميّز من النَّثر. وهو ما تنبّه إلى بعضه نوثروب فراي حين رأى أنّ تمرّد الشّعر الحرّ على الوزن وتقاليد الخطاب ليس هو مجرّد تمرّد بل هو: تعبير عن إيقاع مستقلّ يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النُثر. وظاهر أنّ كلام فراي ههنا يصبّ في عدم اعتبار الأوزان المنظمة هي المصدر الوحيد للإيقاع، ولا هي أيضاً بالمصدر الوحيد لشعريّة الشّعر، ولو كانت كذلك لكان غيابها خليقاً بأن يحيل الشّعر نثراً، بيد أنّ الأمر خلاف ذلك حقّاً. وما الوزن والإيقاع إلاّ مصدر واحد فحسب من مصادر

[1] - انظر: الموسوعة العربيّة العالميّة، المجلد14 ، ص 174 – 175 . و انظر: محبّك ، قصيدة النثر ، ص 15.

الشّعريّة. وهناك كثيرٌ من الآراء التي تجعل من الوزن فيصلاً بين الشّعر والنَّثر فإنّ في المقابل آراء أخرى حدّت من هذه الهالة التي ظفر بها الوزن دهراً طويلاً؛ وذلك كيلا يفهم أنّ من أتقن معرفة الوزن صارت أبواب الشّعر مفتّحةً له. وقديماً كان أرسطو متنبّهاً إلى هذا؛ فهو، على إقراره بأهميّة الوزن للمحاكاة الشّعريّة [1]، يرى أنّ وجوده غير كافٍ وحده لإنتاج الشّعر على نحو ما كان يرى بعض معاصريه حين عدّوا إمبدو كليس في نظمه بعض المعارف الطّبيّة أو الطّبيعيّة شاعراً، على حين ليس له من الشّعر إلاّ الوزن. والأولى به أن يعدّ عالماً طبيعيّاً أكثر منه شاعراً؛ لأنّ الشّاعر الحقيقيّ هو من يكون على غرار هوميروس ممّن يستعمل الوزن و المحاكاة معاً، وهو ما لا يسمّى الشّعر شعراً من دونه"[2].

يبدو الإيقاع في قصيدة النّثر أقرب إلى نوع من الحسّ العفويّ، تعمل على تكوينه عدّة عوامل يأتي في مقدّمتها طبيعة الأصوات، وهي ذرّات الكلمات ومكوّناتها، وعلاقات التّآلف والتّناسب والتّوازي والانسجام، ونبر الأصوات، وهي أمور تتّصل بالوحدة العضويّة[3]،وتسهم في وجودها[4]. ويقول نور ثروب فراي: " أخبرني مرّة معلمي الخاصّ بلعام إدغار، أنّه إذا كان إيقاع الجملة صحيحاً، فإنّ معناها يفتش عن ذاته. بالطّبع كنت يومها في الجامعة، وأنا أرى أنّ من الخطر إلقاء مثل هذا الكلام في أذن صبيّ في العاشرة من عمره. لكنّ في هذا الكلام شيئاً حقيقيّاً. يقال لنا إنّنا إذا أردنا أن نكتب، فلا بدّ من وجود شيء ما نقوله، ولكنّ هذا بدوره يعني أنّنا ندرك قدرة معيّنة من الطّاقة اللّفظيّة "[5]. و" قد راود بودلير الحلم بمعجزة الشّعر النّثري الموسيقيّ بلا إيقاع ولا قافية...فالمهمّ أن تكون الموسيقيّة فيه مسفرة عن وجهها وبادية للعيان. ويظلّ الوزن في المقابل من مقوّمات العمليّة الشّعريّة. على حدّ تعبير كوهن. ومهما يُقَلْ من أنّ في النُّثر موسيقاً وإيقاعاً فإنّ موسيقا الشّعر وإيقاعه لا بدّ لهما أن يكونا، بالقياس إلى موسيقا النّثر وإيقاعه، فائقين بارزين"[6].

يذكر سعيد عقل أسباب كتابته للنّثر فيقول:" ما ترى، يحدو بي حيناً إلى كتابة النّثر وآخر إلى إطلاع الشّعر؟ إن أنا باشرت العمل وكانت تهدر فيّ أشياء بوسع قوى النّفس أن تصل إليها، إن كانت لي أفكار وصور وعواطف، وجدتني تلقائيّاً أملأ الصّفحة تلو الصّفحة

[1] - المحاكاة : نظريّة في الفكر الإغريقيّ تعني المشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما . انظر : الموسى، جماليّات الشّعريّة، ص29 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص 102 – 104 .
[3] -توصّلنا سابقاً أنّ الإيقاع قضيّة شكليّة مضمونيّة مرتبطة بالوحدة العضويّة .
[4] - انظر: ريد، طبيعة الشّعر ص 56 – 58 .
[5] - فراي، نور ثروب، الخيال الأدبيّ، ص 71 .
[6] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ، ص 106 - 107 .

نثراً. أمّا إن كان في داخلي ما هو فوق طاقة تلك القوى. إن كانت نفسي ذاتها في حالة فوق الوصف، خالصة، لا تشوبها فكرة أو صورة أو عاطفة، حالة تمكّن ذاتها من وعي ذاتها أعمق وأغنى، فأروح تلقائيّاً أكوكب بياض أوراقي بالشّعر. الشّعر من لا وعي والنّثر من وعي"[1].

ويمكننا أن نميّز لدى سعيد عقل مستويين في اللّغة من حيث الإيقاع، المستوى الأوّل هو "مستوى الإيقاع العالي، حيث ما يزال الشّاعر يحرص على قوّة الإيقاع ووضوح النّغم، وقد تظهر لديه ظلال من التّفعيلة، وبقايا من القافية، وربّما ظهر شيءٌ من النّزوع الرّومنتيكيّ أو التّوهّج العاطفيّ"[2]. كما في قصيدة (ماذا انتهى كلّ شيّ) التي يقول فيها:

ماذا ! انتهى كلّ شيّ ؟

وما قلته، أمسِ، لي

بأنّي غدُ البلبلِ

وقدّي من صندلِ

ومن كَدْسِ وردٍ و فيّ

ماذا ! انتهى كلّ شيّ ؟ [3]

و" ثمّة لغة ذات إيقاع هادئ خفيّ، لا يظهر فيها شيء من خصائص القصيدة التّقليديّة، ليكون لها استقلالها"[4]. وذلك مثل قصيدة (لم أدرِ) التي يقول فيها:

لم أدرِ هل أعبده أم أحبّْ

يهمّني منه شبابٌ عرم

نبرة صوتٍ كالهنا في الكلم

وجبهةٌ كناهدي تشرئبّ !

أمسِ تلقّاني كأنّي اجتمعْ

في الغوى والحسن حتّى استطابْ [5]

وتستفيد قصيدة النّثر الحديثة من خصائص النّثر في مرونته وحيويّته، ومن الشّعر في إيقاعه، والمبدعون في هذا المجال بإمكانهم تخطّي رتابة الوزن في الشّكل الكلاسيكيّ للشّعر،

---

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر، المجلّد الأوّل ، المجدليّة، ص 84 .
[2]- محبّك، قصيدة النّثر ، ص 67 .
[3] - سعيد عقل، شعره و النّثر، المجلّد الثاني، رندلى، ص 112 .
[4] - محبّك، قصيدة النّثر، ص 69 .
[5] - عقل، سعيد، شعره والنّثر ، المجلّد الخامس، قصائد من دفترها، ص 191 .

وفي نهاية الحديث عن قصيدة الحداثة أو قصيدة النّثر سأقف عند جماليّة الإيقاع المهموس في قصيدة الحداثة في نماذج من قصائد سعيد عقل الحديثة:

جماليّة الإيقاع المهموس في قصيدة الحداثة عند سعيد عقل:

ظلّ الهمس ردحاً طويلاً من الزّمن يُنظر إليه على أنّه علامة من علامات الضّعف وسمة من سمات الوهن، والصّوت القويّ المنبور الملوّن حسب المواقف هو الأقدر على التّعبير والتّنغيم، وها هو سيبويه في معرض حديثه عن الأصوات يقول: " أمّا المهموس فحرفٌ أُضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى النّفس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت وردّدت الحرف مع جري التّنفّس. ولو أردت ذلك في المجهورة لم تقدر عليه، فإذا أردت إجراء الحروف فأنت ترفع صوتك إن شئت بحرف اللّين والمدّ ، أو بما فيها منها، وإن شئت أخفيت "[1].

لكنّ البلاغة الحديثة، حين استفادت من اللّسانيّات، وعرّفت نفسها بأنّها موافقة الكلام لمقتضى الحال، بات إيقاع الهمس في الشّعر لا يعني الضّعف: " فالشّاعر القويّ هو الذي يهمس فتحسّ صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغماتٍ حارّة، لكنّه غير الخطابة والتّقريريّة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النّفس عن الصّدق عن الدّنوّ من القلوب "[2].

وما يؤكّد هذه الفكرة سيادة الشّعر الغنائيّ في التّراث الشّعريّ العربيّ فغالب القصائد والمطوّلات الشّعريّة تدخل في إطار المديح والفخر، حتّى الغزل، وهو غرض من الأغراض التي تحتاج إلى لغةٍ رقيقة مهموسة، تشكّل في كثير من الأحيان مقدّمةً طلليّةً لتوفّر للقصيدة عنصر التّشويق –حيث يؤدّي الإيقاع الرّتيب في بعض الأحيان إلى شيءٍ من الملل– فيتجاوز الشّاعر هذا الملل من خلال تلك المقدّمة الطّلليّة، ومن ثمّ ينتقل إلى الغرض الأساسيّ للقصيدة من فخرٍ أو هجاءٍ أو مديح، لكنّ هذا الأمر لا ينفي وجود العديد من النّصوص الشّعريّة التي يشكّل إيقاعها المهموس أساس شعريّتها، على نحو ما نلحظ في أشعار ابن زيدون والمجنون وكثيّر عزّة وغيرهم من الشّعراء.

لكنّ الوعي الجماليّ العربيّ تطوّر مع تطوّر الحياة العربيّة. ومع هذا التّطوّر كان لا بدّ من تطوير اللّغة والتّجديد فيها، في شعرنا الحديث، مما سيؤثّر في إيقاعه، كنتيجة طبيعيّة لهذا

---

[1] - سيبويه، الكتاب، ص 434 .

[2] - مندور، محمّد، في الميزان الجديد، ص 65 .

التّجديد في اللّغة، وهي الحامل الأهمّ للوعي الجماليّ. لكنّ " مهمّة تطوير اللّغة تتطلّب شجاعة خارقة في التّعامل مع الموروث اللّغويّ، وجرأة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشّعريّة واللاّشعريّة، وتحويل كلّ شيء، بما في ذلك تراب الأرض، إلى شعر"[1].

تنظر الدّراسات الحديثة إلى الهمس كمستوى من مستويات الإيقاع، تتجلّى فيه عبقريّة الشّاعر وأسرار نجاحه، إنّه الهمس الذي يأتي غريزةً و طبعاً عفويّ الخاطر، لا جهداً وتكلّفاً. ولكيّ يكون الهمس سبباً من الأسباب التي تسير بالنّصّ نحو البؤرة المركزيّة في إيقاعه يجب ألاّ يكون ناشئاً عن الارتجال الذي يأتي عن الجهد والتّكلّف وإحكام الصّنعة، وإنّما ينتج عن " إحساس بتأثير عناصر اللّغة واستخدام العناصر في تحريك النّفوس وشفائها ممّا تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشّاعر عن وعي بما يفعل، وإنّما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشّعر عن المشاعر الشّخصيّة، فالأديب الإنسانيّ يحدّثك عن أيّ شيءٍ يهمس به فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمتّ إليك بسبب " [2].

وفي هذا المجال يقول سعيد عقل[3]: " قبل إبداعي الشّعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعياً في ذاتي ولا واحداً من الأشياء الواضحة. والثّابت – ويمكن الاستناد في ذلك إلى العالم هنري بوانكاره – أنّ لا أثر فكريّاً ذا قيمة، رياضيّاً كان أم سياسيّاً، موسيقيّاً أم شعريّاً، تحقّق في الضّوء. أمّا كتابتي النّثر فتكون نتيجةً لما عقلته سابقاً، نتيجةً لما استنجدته من فكر وتصوّر وعاطفة، تمّ بتمام وعي أظهرته للنّاس متوسّلاً اللّغة. النّثر فكر، والفكرة نعيها. عناصر النّثر جميعاً عناصر وعي. النّثر في طبيعته وعي بوعي، أمّا الشّعر فلا. الشّاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار، صورٌ أو عواطف، وهو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعي " و لم أستثنِ العاطفة ، صنم النّظّامين الأفذاذ لا تلعب في الشّعر أيّ دور...الشّعر إنّه لسراة العقل، لطبقةٍ مصطفاة، باستطاعتها التّذوّق. أمّا النّثر فللتلامذة – وقد يكونون خارج المدارس...الفرق بين الشّعر والنّثر. إنّه لكالفرق بين سماع المعزوفة وقراءتها ".

و إذا ما نظرنا في قصيدة (قنطرة الياسمين) التي يقول فيها[4]:

---

[1] - قبّاني، نزار، قصّتي مع الشّعر، ص 51 .
[2] - مندور، في الميزان الجديد ، ص 65 .
[3] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل ، المجدليّة ، ص 81 – 84 .
[4] - عقل، سعيد، شعره و النثرّ، المجلّد االثّاني ، أجمل منك لا ، ص 222 -223

تمرّينْ ...

تمرّين خطفاً ببالي ،

فأذكرُ قنطرةَ الياسمين

و في ظلّها نحنُ ... و اللّيل حالِ

بِنا ، بقوامٍ بهيٍّ .. و أنين ...

تمرّينْ

كأنّك طيفٌ حزين !

ألا أينَ نهدٌ على الرّيح يَقْلَقْ ،

و آخرُ يُنحَت خلف الحريرْ

بِكفيّ ، يقولُ القولُ العبير ....

و يشهقْ ؟ ....

تمرّينْ ....

تمرّينْ ، هل تذكرينْ

يدي ، آن أفلتِّ منّي ،

و خصرُك سكرةُ ظنّي ،

و كيفَ ارتميتِ و كانت تغنّي ....

و تغمِزُ .. قنطرةُ الياسمين ؟ ..

لدراسة هذه القصيدة و للوقوف عند جماليّة الإيقاع المهموس فيها ، نجد من الضّروريّ أن نقف عند مقولة شهيرة للنّاقد الفرنسيّ رولان بارت Roland Barthes حيث يقول هذا النّاقد: " إذا طرقتم مسماراً فأدخلتموه في الخشب فإنّ مقاومة الخشب ستختلف بحسب المكان الذي أدخلتموه فيه، ويقال في هذه الحالة ليس الخشب متشاكلاً، وفي النّصّ أيضاً ليس متشاكلاً

فالجوانب والشّقّ أشياء غير مرئيّة فيه، ويجب على التّحليل البنيويّ – السّيسيولوجيّ – أن يعرف أدقّ مقاومات النّصّ "[1].

يُظهر التّفكيك الإيقاعيّ لمفردات وفونيمات قصيدة (قنطرة الياسمين) تردّداً وتكراراً للأصوات المهموسة والرّخوة واللّيّنة على النّحو التّالي في المقطع الأوّل من مقاطع القصيدة:

(ت، ي / ت، ي، خ، ف / ا، ف، س، ي، ف، ح، ح)

وقد صنّف سيبويه أصوات العربيّة فقال: " وأمّا المهموسة فالهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والشّين، والسّين، والتاء، والصّاد، والضّادّ، والثّاء، والفاء. فذلك عشرة أحرف....ومنها رخوة وهي: الهاء، والحاء، والغين، والخاء، والشّين، والصّاد، والضّاد، والزّاي، والسّين، والظّاء، و الثّاء، والذّال، والفاء. ومنها اللّيّنة وهي الواو والياءّ، لأنّ مخرجها يتّسع لهواء الصّوت أشدّ من اتّساع غيرهما كقولك: وأيٌّ، والواو. وإن شئت أجريت الصّوت ومددت"[2].

إنّ التّفكيك للبنية الصّوتيّة الفونيميّة التي تشكّل القصيدة السّابقة سيتيح لنا الوقوف عند الأصوات المهموسة والرّخوة واللّينة وملاحظة تواليها وتكرارها لأن الإيقاع المهموس يأتي من طبيعة أصواته وتواليها أولاً، لأنّ العلامة اللّسانيّة متوالية كلاميّة منطوقة، والجملة مجموعة من المتواليات، والنّصّ ربطٌ ونسيجٌ لهذه المتواليات، يقوم الشّاعر فيه بدور النّسّاج، وكلّما كانت تجربته على قدر عالٍ من النّضج الجماليّ كان قادراً على تقديم نسيجٍ محكم، واستطاع أن يتخطّى بإيقاع نسيجه اللّغويّ وظائف اللّغة المتعدّدة، ليصل إلى مستوى الشّعريّة بما فيها من جمال للإيقاع، وقد حدّد علماء اللّسانيّات وظائفّ اللّغة بستّ وظائف، وجعلوا الوظيفة الشّعريّة بما فيها من جمالٍ إيقاعيّ في مركز هذه الوظائف التي يؤدّيها الاتّصال اللّسانيّ على النّحو التّالي[3]:

[1] - بارت، رولان، لذّة النّصّ، ص 65 .
[2] - سيبويه، الكتاب، ج4 ، ص 434 ، 435 .
[3] - بصل، محمّد إسماعيل، مدخل إلى معرفة اللّسانيّات، ص 107.و انظر : الموسى، جماليّات الشّعريّة، ص 245.

مرجعيّة

انفعاليّة شعريّة اتّصاليّة

تأثيريّة

ما وراء لغويّة

إنّ الفونيمات الصّوتيّة المؤلّفة لإيقاع قصيدة (قنطرة الياسمين) تقودنا إلى أنّ " اللّغة الشّعريّة ما هي إلاّ اختزانُ المحتوى ، القبض عليه و حبسه داخل إطار التّرابطات اللّفظيّة من خلال حس ّ إدارة الكلمات "[1]، فتنتج هذه القصيدة لتعبّر عن ضغط الشّعور المفروش تحتها، وتثير هذه القصيدة الهامسة " ذات الإيقاع الخافت، التي يغلب عليها النّغم الكسير حالات الحزن والانكسار، من خلال الأصوات المهموسة والقوافي الساكنة، وأحرف اللّين وأصوات المدّ الموحية بالوجع الإنسانيّ "[2].

والرّكيزة الثّانية المؤثرة في جماليّة إيقاع قصيدة الحداثة عند سعيد عقل هي اللّغة التي تنافس الموسيقا بصداها وصدى حروفها، حيث " تتداخل الأصوات في القصيدة الواحدة في تباين وتنوّع في المقطع الواحد، وهذا ما يضفي عليها نوعاً من التّعقيد من جهة، غير أنّه يضفي عليها جوّاً دراميّاً من خلال تفاعل العناصر الإيقاعيّة، ويجعلها أكثر ثراءً وحيويّةً بفضل تغيّر التّفعيلة التي تساعد على البوح بمشاعر أكثر تعقيداً، وتعدّد المقاطع واختلاف تفعيلاتها من مقطع إلى آخر يدلّ على إمكانيّات الإيقاع في التّعبير النّفسيّ والإيحاء بالمشاعر المتباينة في القصيدة الواحدة "[3]، وشاعر الحداثة لا يقيم القداسة لأي شيءّ على خلاف الشّاعر القديم الذي كان ينظر للّغة بشيء من القداسة، فقد انطلق شاعر الحداثة من اللّفظة بحدّ ذاتها، كنواة أساسيّة لهذه القصيدة، واستفاد من خصائصها الصّوتيّة الإيقاعيّة، ودلالاتها الرّمزيّة، وأدخل هذه اللّفظة في سياقات جديدة، فظهر جلال اللفظة وجمالها من خلال تراسل الحواس،

[1] اليوسف، سامي، ما الشّعر العظيم، ص 128 .
[2] - عبو، عبد القادر، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص149 .
[3] - المرجع السّابق نفسه، ص 152 .

وحفظت الألفاظ لنفسها من خلال إيقاعها تتابع حركتها عبر الزّمن على نحو ما نجده في قصيدة (زهوّ) التي يقول سعيد عقل فيها[1]:

– هواك، يا شاعري،

أُغنِيَّةُ الخاطرِ.

أطيبُ، أشهى، ألذّ

من شذا عابرِ....

حببتكَ، المُشفقِا

عليّ...حتّى التُّقى...

طَرفُك كيفَ التقى

بنهديَ الضّامرِ؟

إغراءةَ المُنتظَرْ

كنتُ وحُلْمَ الوتر،

وأنتَ ضوءُ القمر

في ليليَ الدّائرِ.

شبّبتَ بي؟ ما السّنى؟

ما الشّمسُ ممّا أنا؟

ورحتَ تُشقي الدُّنى

بحسنيَ الطّائرِ!

وقلتَ مِن صابِها

سكرةُ شُرّابها

---

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، أجمل منك لا ، المجلّد الثاني ، ص 237 – 238 .

وأنّ بي لا بِها

سُكرَكَ؟ يا ساحري!

أوّاه! ما للعِنَبْ

ولي وكأسِ الذّهب،

أنتَ الزّمانُ انسكب

للكرْمِ والعاصِرِ!

وبما أنّ اللّسانيّات التّواصليّة تقوم على منظومة ثلاثيّة الأقطاب أوّلها: المرسل، بوصفه صاحب المبادأة في التّواصل، وثانيها المستقبل بوصفه هدفاً مباشراً للرّسالة، وثالثها المجتمع بوصفه مصدر النّظام الذي تبنى على أساسه هذه العمليّة. و" اللّغة ليست أداة اتّصال فقط، وإن كان الاتّصال واحداً من وظائفها المتعدّدة " [1]. وخصوصاً عند شاعر أولى اللّغة قيمةً كبيرة من تجربته الشّعريّة، وقد أدرك سعيد عقل السّلطة التّأثيريّة في الموسيقا الشّعريّة، فوظّفها جماليّاً، لما تمنحه من دور إيحائيّ في تصوير التّجربة وإشباعها بالبعد الصّوتيّ للّغة، فتخطّت الألفاظ دلالاتها المعجميّة، ولامست مستوى الشّعريّة بموسيقاها، بما يحسّ به مبدعها، وبما يتركه من أثر في متلقّيه، لهذا فاللّغة عنده تواصل لا اتّصال، والفرق بينهما كبير، لأنّ الاتّصال يكفي لحدوثه إرسال من طرف واحد، والتّواصل يحتاج إلى عمليّة التّفاعل بين المرسل والمتلقّي، ولإيقاع اللّغة دورٌ غير قليل في تحقيق هذا التّفاعل، و " تظهر هنا أهميّة لغة الخطاب اليوميّ على الرّغم من بساطتها، لتصبح شكلاً تواصليّاً عالي المستوى؛ فتكتسب الكلمات العاديّة والبسيطة من خلال سياقاتها قيمةً إيقاعيّة جماليّة. وتعبّر عن أمور تعجز قوالب الشّعر القديمة في التّعبير عنها ممّا قاد الشّاعر للبحث عن لغة جديدة تتناسب مع الحياة العصريّة الجديدة "[2]. على نحو ما نجد في قصيدة (زهوّ) من مفردات (شاعر، أغنية، خاطر، قمر، ليل، شمس، سكرة، عنب، كأس، ذهب) ، وقد استغلّ سعيد عقل " الإيقاع الجميل لهذه المفردات البسيطة،

[1] - إستيتية، سمير شريف، ثلاثيّة اللسانيّات التّواصليّة ، المجلد 34، ص205 – 207 .
[2]- اللّجمي، نبيلة الرّزاز، أصول قديمة في شعر جديد ، ص 181 .

وحاك من هذه اللّغة لغةً ثالثةً، تأخذ من اللّغة الأكاديميّة منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللّغة العاميّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة "[1].

لقد استطاع سعيد عقل بلغته البسيطة، بما فيها من إيحاءات موسيقيّة وصور رمزيّة، في قصيدة (زهوّ) السّابقة أن يجعل من الهوى أغنية أطيب من الشّذا، فتعاونت الموسيقا مع الصّور، وشكّلت مناخاً جديداً يعتمد على تبادل معطيات الحواس كما في صور (إغراءة المنتظر، وحلم الوتر، وضوء القمر، والحسن الطّائر، والزّمان انسكب)، وتشرّب الخيال بالموسيقا فغدت الكلمات البسيطة إيقاعاً شعريّاً عذباً يتغنّى به القاصي والدّاني.

ونستطيع أن نلاحظ تنوّع الأساليب وجماليّة إيقاعها عند الشّاعر على نحو ما نجده في قصيدة (أغنار) التي يقول فيها [2] :

– " بلى، قلتِ، أنا الشّعرُ،
وأبهى أنا من شعرِكْ " .
– صدقتِ: الشّعرُ، يا أغنارُ،
بعضٌ من غِوى خصرِكْ.
ولحنٌ قدّك الميّادُ
عزفُ الضّاربِ المشترِكْ
وأنّى ليَ أن أقطفَ
من صبحينِ في صدرِكْ ؟
أنوفينِ، كما النّارُ،
اشرأبّا في مدى أمرِكْ ؟
فراشاتٌ، فراشاتٌ
وهتْ صرعى على نحرِكْ !

---

[1] - المرجع السّابق نفسه ، ص 185 .
[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ،المجلد الثاني ، رندلى ، ص 121 – 124 .

*

أغنّي أنا ؟ ما بثّيَ
من مجدولتيْ شَعرِكْ ؟
إذا أقبلتِ ماد الصّحوُ
للإسرار في جهرِكْ؛
ونجمُ الصّبح لم يلبَثْ
أنِ انكبّ على مَرّكْ.
ولكنّي أنا الباريكِ
لألاءً على عصرِكْ.
أُمنّيهِ بما بعدُ،
وأومي علّهُ يدرِكْ.
فيَغْوَى بالجمال الكونُ،
أو يرقصُ من ذكرِكْ.
*
أنا الخمرةُ في كأسِكِ.
والسّكرةُ في خمرِك.

أنا الفَوحُ، أنا البَوْحُ.
أنا السّهوةُ في فكرِكْ.
أنا القبلةُ، يا أغنارُ،

تفتَرّ على ثغرِكْ.

بأجفانِكِ ضمّيني

وعُليٌّ العُمرَ من سِحرِكْ.

فعُمري سفرةٌ من بدءِ

عينيكِ إلى سرِّكْ.

تتجلّى فكرة التّوصيل الجمالي في النّصّ السّابق على شكل المونولوج الدّاخليّ، فالشّاعر قبل أن يبثّ رسالته لحبيبته، يفترض نفسه المتلقّي الأوّل لهذه القصيدة، فتظهر فاعليّة المونولوج الدّاخليّ وحيويّته، ويضفي على النّصّ بعداً دراميّاً، " وبهذا تصبح فكرة (التّوصيل الجماليّ) فكرة محوريّة في نظريّة التّعبير الشّعري، وعلى هذا الأساس فإن القارئ يتدخّل في خلق القصيدة، بعد أن تمّ إهماله من خلال عدم احترام قداسة الشّكل القديم للقصيدة والبيت والشّطر، ومن خلال الانحراف المجازي للاستخدامات اللّغويّة، يعود القارئ للمشاركة في القصيدة ابتداءً من تصوّرها الأوّل، ممارساً فعاليّته بطريقة نشطة، من داخل الشّاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة. والشّاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبّل ما ينشئه، وبدون هذا التّقبّل لا وجود للشّعر وإيقاعه. فالتّقبّل هو الذي يمنحه مشروعيّته. وهو ينمو بشكل استعداد أوّليّ قبل القراءة في صورة (قابليّة) ثمّ يتطوّر عند ملامسة النّصّ إلى قبول مبدئيّ. أو تقبّل مضاعف متفاعل حتّى تنتهي إلى درجة عليا من ممارسة للذّة الحقيقيّة للنّصّ. وهنا يصبح الإيقاع بما يعوّل عليه في عمليّة التّواصل مظهراً من مظاهر الشّعريّة يتمّ من خلالها هجر الأعراف الجماليّة القديمة، والعمل طبقاً لمنظومة القيم والمعايير الدّلاليّة التي أصبحت تعتبر جماليّة في المواقف التّواصليّة الجديدة "[1].

الإيقاع والرّمزيّة في الأدب:

" إذا كانت المدرسة الرّمزيّة Symbolism قد جعلت من التّعبير الرّمزيّ هو الشّكل الأوحد للتّجربة الجماليّة في الفنّ؛ فإنّ ذلك لا يعني أنّ الرّمز بوصفه شكلاً من أشكال التّعبير الجماليّ، لم يكن له وجود أو أهميّة في الفنّ من قبل. كما لا يعني أنّ شعر الحداثة العربيّة

[1] - فضل ، صلاح ، أساليب الشّعريّة المعاصرة ، ص 17- 18 – 19 .

يمكن أن ينضوي تحت المدرسة الرّمزيّة، لاتّكائه الكبير على التّعبير الرّمزيّ، أو لإفادته التّقنيّة من هذه المدرسة، بحسب ما يذهب إليه بعض النّقّاد. إذ يؤكّدون أنّ هذا الشّعر ينتمي مدرسيّاً إلى الرّمزيّة. وهم، في هذا التّأكيد ينسون أنّ التّصنيف المدرسيّ ينبغي أن ينطلق من تحديد هذا المستوى الفنّيّ أو ذاك "[1].

لقد اُشتُهِر الشّعر الرّمزي عند معظم النّقّاد بغموضه، وجاء هذا الغموض[2] كنتيجة طبيعيّة للوسائل المجرّدة التي يعتمد عليها الرّمزيّون في نقل أفكارهم، من موسيقا وصور ورموز وأوزان غير مألوفة، وكلمات جديدة استخدموها لمعانٍ دلاليّة غير موجودة في بنيتها الصّوتيّة " على أنّه لا بدّ أن يكون ثمّة مغزًى فنّيّ ما من وراء تأكيد كوهن أهمّيّة التّعارض بين البنيتين الصّوتيّة والدّلاليّة في الشّعر موزوناً كان أو حرّاً. ويحقّ للمرء أن يتساءل عن ذلك المغزى وعن المردود الشّعريّ الذي نحصل عليه من ذلك التّعارض. وهنا سنرى عند كوهن إلماحات عدّة إلى أنّ من شأن الموازاة بين البنيتين أن تجعل الخطاب الشّعريّ واضحاً وقريباً من الخطاب النّثريّ، في حين أنّ التّعارض يؤدّي إلى تفكيك نسق الخطاب الشّعريّ، على نحو يضفي عليه نوعاً من الغموض، يغدو بسببه عصيّاً على المتلقّي أن يتواصل معه بسهولة ويسر، من دون أن يعيد تركيبه من جديد. وهذا النّوع من الخطاب الشّعريّ هو ما امتاز به الرّمزيّون فكان أن اتّسم شعرهم بالغموض "[3].

ويعوّل سعيد عقل في شعره الرّمزيّ على اللاّوعي في نقل الأفكار المستعصية فيقول:" أحاول التّغلغل إلى جوهر الشّعر، إلى مادّته، إن استجزت الكلمة. فيما أنا أبدع أكون لا واعياً، فما أقدر إذن أن أعترف بما جرى لي، سوى أنّ نظرة على حالتي قبل الإبداع وبعده قد ترسل ضوءاً على السّرّ. قبل الإبداع وبعده ؟ ولكن متى تكون فترة الإبداع، وإلى كم تطول؟ هل تبدأ من أوّل كلمة من مطلع القصيدة ولا تنتهي إلاّ برويّ الختام؟ لا، وفترة العطاء الجلل، فترة اللاّوعي هذه نادراً ما تطول إلى أكثر من أبيات. سريعة العطب هي، تعمّر، في غالب ما تعمّر، مدى بيت أو فلذةً من بيت. إنّها كالحالات النّفسيّة الخالصة تكاد لا تكون حتّى تقطّعها فكرة، صورة، عاطفة. فإذا الشّاعر، ومن هنا عناصر النّثر في القصيدة، وجهاً لوجه أمام الوعي. الملهم يواصل تحويراً وتبديلاً، ولربّما يستأنف استئنافاً، حتّى يجد اللّقية، أي حتّى يعود

[1] - كليب ، وعي الحداثة ، ص 69 .
[2] - انظر: محبّك، قصيدة النّثر، ص64.
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقدي، ص 90 .

إلى فترة من اللاّوعي جديدة، أمّا النّظّام فيمضي في عمله غير آبه. فإذا هو ينظم النّثر. قبل الإبداع وبعده يعنيان إذن شاطئيّ تلك الفترة السّعيدة من لا وعي النّفس، التي لا تعمّر سوى هنيهات"[1].

ويرى في السّندباد رمزاً فنيّاً رائعاً، ذا تأثير سحريّ رائع من أجمل ما قدّمه العرب للعالم " كلامٌ على القدر، لغز الشّرق الأبديّ، وحيث للحبّ بالذّات فصلٌ ولا أبهى، كيف يمكن تصوّره إلاّ في إطار من قبالة البحر، ذي النّداء السّحريّ الذي يشيل معاً بقلبك وبكرة الأرض؟ ترى، إذن، لروعته البحريّة، المطلسمة بالقدر، كان موضوع السّندباد أجمل ما صدّر العرب إلى العالم؟ "[2].

وكذلك يرى في الخيال الرّمزيّ الذي أطلع الرّموز الفنيّة خيالاً مبدعاً، وخصوصاً عندما يتشرّب الخصائص الموسيقيّة للقصيدة، ويتّسم بالتّموّج والقلق فيصبح أكثر روعةً يقول: " يظلّ للخيال الطّريف الذي أطلع حكايات السّندباد نكهة خاصّة بين جميع أطايب المقدرات. تلك الحكايات ؟ لسوف يُهرق في تعمّقها واللّهو حولها حبرٌ كثير.... من مرفأ يشرّفه بأن يدعوه بيروت، أطلق– على بركات الرّيح– سفينة السّندباد، بطل القلق الذي لا يهدأ. ثمّ أطلقها كرّة أخرى. وهكذا وهكذا حتّى لتمرّ الحياة كلّها متسلسلةً في مغامرة السّائح العجب. تُرى سندباده هو العقل البشريّ، جميعاً بما فيه القلب، والبحر هو الأزل؟ "[3].

الإيقاع والغموض في اللّغة الرّمزيّة:

" تختزن الكلمة في الشّعر تاريخها، وما حدث من تطوّر وتلوّن لها تبعاً لاستعمالها في عصور متعدّدة، وما جرى من انفصال عن المعنى المعجميّ، وما قام به الشّاعر المعاصر هو إعادة هذا التّاريخ للكلمة، وإضافة إليها من إحساسه ومن استعماله، الذي يجعلها تبدو للوهلة الأولى، كما كانت تكتشف لأوّل مرّة، ويشحنها بانفعال جديد يجعلها قادرة على المراوغة والاتّساع في مجال التّأويل، والانفتاح والتّوهّج عند لحظة التّلقّي"[4].

والشّاعر الرّمزيّ يولي متلقّي شعره قدراً كبيراً من الثّقة، ويعوّل على حدس المتلقّي في فهم كثير من صوره الغامضة، فيوظّف العديد من الاشياء القريبة من التّجريد من مكوّنات

---

[1] - عقل، سعيد، شعره و النّثر ، المجلد الأوّل ، المجدليّة ، ص 85 – 86 .
[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد الرّابع ، كأس الخمر ، ص 53 .
[3] - المصدر السّابق نفسه، ص 54 – 55 .
[4] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 124 .

التّجربة الإبداعيّة، كالموسيقا والإيقاع والجرس والقافية والرّويّ واصوات المدّ واللّين. والقصيدة الرّمزية بما تتطلّبه من فاعليّة لدى المتلقّي في فهم معناها، ولما تضمّه حروفها من جرس، ومفرداتها من إيقاع تصبح مثل الجدول المتدفق على عكس القصيدة الواضحة التي تشبه البحيرة في سكونها " لا تموت موسيقا الكلمات الأولى في العقل حين تصوّت الكلمات الأخيرة، ولا يتوارى مظهر القصيدة – إيقاعها وصورتها المحكمة – لحظةً. وتأثيرها الكليّ لا يكمن في الصّوت فحسب، وإنّما في المظهر أيضاً. لكنّ الموسيقا في القصيدة الطّويلة شيءٌ ملازم لا يغيب أبداً، شيءٌ غير متطاول مع الشّكل. ذلك هو الاختلاف بين جمال ساكن للبحيرة، التي ينظر إليها كلاًّ تامّاً، وجمال الجدول، الذي نتابعه من منبعه إلى البحر غير مبصرين إيّاه في وقت واحد كلاًّ تامّاً، لكنّنا متنبّهون دائماً إلى استمراريّته، إلى رتابته في تغيّر ، إلى موسيقاه في تصاعد "[1].

يرتبط غموض اللّغة الرّمزيّة بالشّعر ارتباطاً وثيقاً، و" الشّعر كما يراه مالارميه هو التّعبير باللّغة البشريّة، وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود. بمعنى أنّ شرط الشّعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصّاً يتشكّل من قوّة الغموض في الطّبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقّدة تفسيراً شعريّاً. إلاّ أنّ دخول موسيقا الشّعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقيّة ورياضيّة زاد من انتظام فعاليّة البنية الإيقاعيّة في النّصّ الشّعريّ، وفسّر في الوقت نفسه إشكاليّة الغموض، والقوّة فيه، ونقلها من فضائها السّحريّ الغيبيّ إلى حيث تقوم بوظيفة أدائيّة في نطاق القول الشّعريّ، متجاوزةً في ذلك الوظيفة الموسيقيّة التّقليديّة الصّرف "[2].

وقضيّة الوضوح والغموض في التّجربة الإبداعيّة لاتأتي من مجرّد الرّغبة لدى الشّاعر، و إنّما " هو ارتباط وظيفيّ، فلمّا كانت وظيفة النّثر توصيليّة نفعيّة لزم أن يكون واضحاً، ولمّا كانت وظيفة الشّعر الإمتاع لم يُنظَر إلى تلك الوظيفة التّوصيليّة، بل نُظر إلى ما يؤدّيه الغموض من دفع للمتلقّي كي يواجه التّحدّي الماثل في كشف الحجاب عمّا دقّ في النّصّ واستتر. في مثل هذا الكشف تحصل المتعة؛ يؤكّد هذا؛ أي أثر الغموض، ما قاله كشاجم (ت 360 هـ) في كلام له على المثل العجيب والبيت النادر من أنّه كلّما دقّ معناه ولطف، حتّى

[1] - ريد، طبيعة الشّعر، ص 64 .
[2] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 119 .

يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذّهن، كانت النّفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذاً وأشدّ استمتاعاً ممّا تفهمه من أوّل وهلة، ولا يُحتاج فيه إلى نظر وفطنة. وواضح أنّ هذا النّصّ يدلّ على أنّ وظيفة الشّعر ماثلة فيما يحدثه من لذّة وإمتاع يأتيان من فعل الكشف هذا الذي يدفع إليه الغموض، ويكون ثميناً كلّما كانت المفاجأة في تحصيله أكبر. أمّا الوضوح فشأن نثريّ لأنّ المطلوب في النّثر هو أن يُفهِم ويوصل، وأن يُفسِّر ويشرح "[1].

دراسة في جماليّة الإيقاع في قصيدة المجدليّة:

الإيقاع مبدأٌ أزليٌّ إلهيّ يضمن استمرار الظّواهر الماديّة بما يوفّر لها من التّوازن والتّناسب والانتظام والدّوام، وقد أقرّه الخالق سبحانه وتعالى أساساً لبقاء الكون ودوامه. (لا الشّمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا اللّيل سابق النّهار، وكلٌّ في فلكٍ يسبحون)[2]. والإيقاع، في مفهومه الأدبيّ والفنّيّ، مبدأٌ أقرّته العبقريّة الفنيّة والخيال الخلاّق لنظم الحركة الفنيّة وتجسيدها حركيّاً، بنموذج من الحسن، يكسوها جمالاً، ويكسبها روعةً وجلالاً.

فالإيقاع ركنٌ من الأركان الأساسيّة التي يسير عليها الكون في تركيبته العامّة، والأشياء في تركيباتها الخاصّة. والفنون أكثر الأشياء التي يتبدّى فيها الإيقاع، لكنّه ليس مادّة ملموسة بل تجسّمه المادّة، ويتشكل بها كما نلاحظ أثر ذلك في حركتنا وحركة الحيوان والطّبيعة التي حولنا. وأظهر ما يتجلى الإيقاع في الشّعر في الحركة اللفظيّة، وفي الموسيقا في الحركة الصّوتيّة، وفي الرّقص في الحركة البدنيّة، فالإيقاع موجود في الفنون بل هو سابق لها، والإنسان منتج لهذه الفنون.

ويُدرك هذا الإيقاع العجيب بالحدس عند المبدعين، وبالحواسّ (السّمع) عند المتلقّين، والحدث أو اللاّوعي هو أكثر الإدراكات فعاليّة في الفنون عامّة وفي الشّعر خاصّة، لذلك أولى بعض الشّعراء هذا اللاّوعي أهميّة خاصة جعلته عنصراً مزدهراً من عناصر العمليّة الإبداعيّة

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 317 – 318 .
[2] - سورة يس ، الآية 40 .

في وقت كانت فيه العاطفة وإسرافاتها، والشعور وتفريعاتها، متسلّطين على الإنسان، مما جعل الجمود والعقم السّمتين البارزتين لكثير من تجارب أدبنا العربيّ في فترةٍ من الفترات، وأخضع شعراء آخرون إيقاع الشّعر الحدسيّ أوّلاً وأخيراً إلى سلطة العقل والفلسفة، فأفرغ الإيقاع من جوهره، وتحوّل الشّعر، من تجربة إبداعيّة، فريدة إلى كلام منظوم عند كثير من الشّعراء.

واللّحظات الشّعريّة الخارقة والحارقة معاً، والتي يمرّ بها المبدعون أثناء إنتاج نصوصهم الإبداعيّة، لا يمكن أن تخضع لقيد من القيود أو سلطة من السّلطات، وما إن يفكّر صاحبها بإخضاعها أو فهمها أو فهم كنهها حتّى تفرّ هاربة، ولا تعود إلاّ عندما يتجرّد صاحبها من سلطان هذه القيود.

هذه المقدمة تقودنا إلى رحاب تجربة في قصيدة فريدة حاولت أن تستثمر هذه المعطيات أجمل استثمار، أو لنقل: إنّ صاحبها أعلن أنّه نقل لنا تجربته الإبداعية نقلاً أميناً، ولم ينظمها نظماً أو يخضعها لسلطان أيّ قيدٍ من القيود (العاطفيّة أو العقليّة أو العروضيّة)، فأنتج نصّاً أدبياً جديداً، بمادته وموضوعه، بشكله ومضمونه بصوره وإيقاعه سمّى هذا النص المجدليّة، فما هي هذه المجدلية؟

المجدليّة: قصيدةٌ شهيرةٌ تعود إلى ثلاثينيّات القرن العشرين، للشاعر سعيد عقل، وهذه القصيدة على الرّغم من شهرتها وشهرة مقدّمتها النّقديّة المعنونة(في الشّعر)، إلاّ أنّها لا تختلف عن تجربة الشّاعرنا الإبداعيّة، التي لم تأخذ حقّها من الّدراسة المنهجيّة التي تسأل وتستفسر وتنقد وتحلّل وتحاول أن تفسّر، وتكشف عن مواطن الجمال في ذلك النصّ الأدبيّ الرّائع.

والمجدليّة: قصيدةٌ تستغرق ثلاثة وثلاثين صفحة من المجلّد الأوّل من الأعمال الكاملة للشّاعر، والذي يضمّ مأساتين شعريّتين هما: (بنت يفتاح وقدموس).

وتتميّز المجدليّة جماليّاً من غيرها من النّصوص الإبداعيّة، بشكلها ومضمونها، حيث يذكر لنا الشّاعر سعيد عقل في مقدّمتها أنّه نقل لنا تجربته الإبداعيّة نقلاً ولم ينظمها نظماً، أو لم يتصنّعها تصنّعاً، لأنّ عمليّة إبداعها تمثّل حالةً من اللاّوعي، وهي أعلى مراحل الإبداع عند (عقل) حيث يقول: " قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعياً في ذاتي، ولا واحداً من الأشياء الواضحة، والثابت أن لا أثر فكرياً ذا قيمةٍ، رياضياً كان أم سياسيّاً، موسيقيّاً أم شعريّاً، تحقق في الضوء "[1].

وهذا ما يقودنا للبحث في جماليّة الشّكل الفنّيّ والبنية الهرميّة لقصيدة المجدليّة، فهي تتوزّع شكليّاً على تسعة وتسعين مقطعاً، منظوماً على تفعيلتي البحر الخفيف (فاعلاتن/ مستفعلن) مع جوازاتهما، موزّعة وفق طريقة جديدة تختلف عن الطّريقة الكلاسيكيّة المعهودة في نظام الشطرين (التي يُبنى فيها البيت على ثلاث تفعيلات في كلّ شطر). وها هو سعيد عقل يقول في مطلع مجدليّته [2]:

نغمةٌ آذنت و صحوٌ أضاء

في محيّاً

هيهان من نعماءَ

و البنية الإيقاعيّة لهذا المقطع تبدو وفق الشكل التالي :

فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن

فاعلاتن

---

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلّد الأوّل، المجدليّة، ص 81 – 82 .

[2] - المصدر السّابق نفسه، ص 97 .

مستفعلن / فعْلاتن

لا يدّعي الشّاعر عمليّة التّحوير والتّجديد والتّغيير في بنية العروض العربيّ (الخليليّ) من خلال تغيير الطّريقة المألوفة لبناء البحر الخفيف، وإنّما ينقل تجربته لنا نقلاً دون تفكير فتخرج تجربته إلى النّور على شكلٍ جديد، يتألّف السّطر الأوّل من المقطع السّابق من ثلاث تفعيلات، وهو ما يشكّل كلاسيكيّاً مصراعاً من مصراعيّ البيت الواحد في البحر الخفيف، لتكون بنية السّطر الشعريّ الثاني في القصيدة ذاتها تفعيلةٌ واحدةٌ، ثمّ ينتقل الشّاعر إلى السّطر الثّالث لتكتمل من خلاله البنية الكلاسيكيّة لبيت واحد من أبيات البحر الخفيف لكنّها تختلف توزيعاً وتنويعاً، كما يقول في المقطع الثالث من المجدليّة:

تتراءى فيه الأمانيّ

زرقاءَ

و تفنى عبر الرّؤى

بيضاءَ

والبنية الإيقاعيّة لهذا المقطع هي:

فعلاتن / متفعلن / فاعـــــ

لاتن / فـــــ

علاتن مستفعلن

فعْلاتن

والاختلاف الجديد في هذا المقطع هو تقسيم التّفعيلة الواحدة بين السّطرين الشّعريّين تبعاً للدّفقة الشّعوريّة المنقولة أو اللحّظة الإبداعيّة المجسّدة، حيث انقسمت فاعلاتن في السّطر الأوّل فجاء قسمٌ منها (سبب وحركة من بنية التّفعيلة التي تليها في السّطر الأوّل)، وجاء

باقي التّفعيلة (باقي الوتد والسّبب المتمّمان لبنية فاعلاتن) في السّطر الثاني، وكذلك الأمر مع (فعلاتن) التي توزّعت بين السّطرين الثاني والثّالث، فجاءت الحركة الأولى منها في السّطر الثّاني، وباقي التّفعيلة في السّطر الثّالث، وتسير القصيدة في مقاطعها التّسعة والتّسعين وفق تنويعاتها مختلفة في البناء، تخرج على المعهود في البنية الإيقاعيّة المعهودة للبحر الخفيف.

وفي القصيدة أربعة مقاطع فقط من هذه القصيدة ببداياتها كلاسيكية على الطّريقة الخليليّة كما في بداية المقطع الثّالث حيث يقول:

وتــعرّى خدّان علـــــى شفقٍ رحـــبٍ بهيّ السّنى نقــــــيّ التّناجي

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

حيث يعود الشّاعر للبنية الكلاسيكيّة للبحر الخفيف، في شكله المدوّر، وكذلك الحال في أربعة أبيات من مجمل المجدليّة.

وقد يظنّ معتقد أنّ هذه العملية الإحصائية أو هذا التّوزيع الإيقاعيّ للتّفعيلات جاءت عن قصدية هندسية من الشّاعر، لأمر أراده في نفسه، لكنّ تقديمه لمجدليّته ينفي أيّة قصديّة لهذا الأمر، هذا التّقديم الذي يؤكّد فيها الشّاعر أنّه لم يفعل شيئاً سوى أن قام بنقل تجربته نقلاً أميناً ودقيقاً. وهذا النّقل الدّقيق للتّجربة الإبداعيّة هو الإبداع بعينه، وأيّة محاولة للتّغيير في الشّكل المنقول أو مضمونه هو خروج من الإبداع إلى الّنظم، وشتان بين النّظم الذي يخضع لسلطان العقل والتحوير والتزوير، والعمليّة الإبداعيّة، التي لا يخضع فيها الشّاعر إلاّ لسلطة النّغم المهيمن على ذاته. وكلّما تحرّر الشّاعر من سلطان العقل والعواطف والخيالات طالت لحظته

الإبداعيّة، ففاضت قريحته الشعريّة، حيث يقول:" قبل الإبداع يسيطر عليّ ما أسمّيه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون عليّاً أطلع ما هو أكثر خلوصاً، ولم يتّفق لي أن انثنيت عن العمل البهيّ إلاّ أوان أفقد النّغم، أي أوان تأخذ تطغى عليّ أفكار وصور وعواطف، وبعد الإبداع أحسّ الكون أكثر تآلفاً معي منه في المعتاد. فأرجّح أنّني كنت في أثناء الحالة الشّعريّة، على تآخٍ مع الكون، وعلى مواجهة للأزليّ من الحقائق التي كنت أجهل"[1].

فما هي الحقيقة الأزليّة التي نقلها لنا الشّاعر في مجدليّته ؟ وعلام عوّل في نقله إيّاها لنا ؟

إنّ قارئ المجدليّة يُسحر بجمالها قبل أن يفهم معناها، كالمنصت للموسيقا، تأخذه معها دون أن يفهم كنهها. وهذه السّمة من أجمل السّمات التي تتميّز بها المجدليّة خاصّة وتجربة سعيد عقل الإبداعيّة عامّة، ممّا يدفعك للعودة إلى ثنايا النّصّ الأدبيّ ثانية، منقاداً وراء جماله لترى أنّ المفردات تخرج من معناها المعجميّ إلى مجالات دلاليّة أوسع وأشمل كما في قوله[2]:

يشربان المساء
من جعدة الأردنّ، من هبّة النّسيم الهادي
فتّقت
بسمة
وأشرقت لحظاً والدّجى لم يفضّ بعد وجوهه ......
سلسل البدر نوره
مخمليّا
بين خضر الخمائل الحالمات

فالمساء أمسى مشروباً، والبسمة أصبحت برعماً جديداً يبشّر بولادة حياة جديدة، واللّحظ شمس مشرقةٌ، والظّلام مازال مخيّماً، ونور البدر صار ملموساً كالمخمل بعد أن كان مرئياً، فتتراسل الحواسّ، وتتصارع الثّنائيات الضّدّيّة فيما بينها، لتصوّر الحياة القائمة على صراع

[1] - عقل، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة ، 86 – 87 .
1 – المصدر السّابق نفسه، ص 120 .

الأضّداد، من ليل ونهار وموت وولادة، ونورٍ وظلام، وهكذا يسير الإيقاع في القصيدة منساباً بين تسارع وتباطؤ، وتتوالى التّفعيلات لتشكّل جسد القصيدة الذي يتلاحم مع مضمونها الذي يصوّر حدثاً دينيّاً وتاريخيّاً معجزاً صوّرته الكتب السّماويّة ببيانها الرّائع، ونقل لنا شاعرنا لحظات من اللاّوعي حول هذا الموضوع، إنّه ولادة السّيد المسيح، وتصوير حيرة مريم العذراء قبل الولادة، مع الوقوف عند عفّتها وطهارتها وجمالها في القصيدة، وكيف تلد هذه العذراء العفيفة الجميلة بلا زواجٍ معلوم، إنّه لحدثٌ معجز يحار العقل في تفسيره ويعجز الوعي عن تأويله، فيحيله الوعي إلى اللاّوعي، فإذا بك تسلّم نفسك إلى اللّحظات الشّعريّة التي أبدعها الشّاعر، فتنقاد مع حروف النّصّ ومفرداته وأسطره ومقاطعه،حرفاً حرفاً، ومفردةً مفردةً، وسطراً سطراً، ومقطعاً إثر مقطع، وتبقى مناقداً وراء النّصّ متماشياً معه حتّى تصل آخر حرفٍ فيه، فتكتشف آنذاك كنت مع نصٍّ من نصوص اللّذّة التي عبّر عنها الناقد الفرنسيّ رولان بارت بقوله: " هذه الحالة من حالات الخطاب إنّها دقيقة جدّاً، فالجانب السّرديّ إن بدا فيه بعض التّفكّك، لا يعني أنّ هناك خللاً فنيّاً، بل على العكس تماماً سوف يكون النّصّ مقروءاً، وسوف يمنح اللّذّة للقارئ، إن استطاع أنّ يتذوّق القطيعات المنضبطة على الأقلّ"[1].

تكتشف أنّك كنت مع نصٍّ يصعب فهم كلماته بمفردها، ومقاطعه بمعزلٍ عن أخواتها، فتعرف أنّه النّصّ المتلاحم عضويّاً وفنياً، تتآزر مستوياته الإيقاعيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة مع بعضها البعض لتحقّق مستوًى جماليّاً قلّ نظيره، كما يقودك هسيس الحروف في القصيدة ليصوّر جمال المجدليّة فتسمع سعيد عقل وهو يقول [2]:

دميةٌ

أشرقت

[1] - بارت، لذة النّصّ، ص 97 .

[2] - عقل، سعيد، شعره والنّثر، المجلّد الأوّل، المجدليّة،ص 107.

على شرف الرّفعة

بين العبدان، بين الشّموع

ويعلو جرس الحروف وإيقاعها فتشعر بأنّ شيئاً غريباً يحدث، إن فكّرت فيه طار منك تماشيك مع النّصّ الأدبيّ، وإن تماشيت وجدت القصيدة معبّرةً عن ولادة عيسى بن مريم رسول السّماء إلى الأرض، ذلك الرسّول الذي يقول فيه سعيد عقل في مجدليّته:

ينثر الياسمين

في الكلمات

قام بين الأمواج

من نظر النّاس

ومن سمع الذّرى الواجمات

يفعم النبرة التفاتاً

إلى فوق

ويبقي

على البقاء

صداه[1]

الإيقاع وتراسل الحواس:

إنّ الخيال الذي تتراسل الحواسّ من خلاله، وتتبادل في معطياتها، يسهم عند سعيد عقل في طلاوة الشّعر، فتصبح القصيدة كالذّهب الإبريز جمالاً، و كخطٍّ من خطوط كتابةٍ قديمة، غير مفهومةٍ روعةً وجلالاً، فيهيم الخيال في تفسيرها، وتتكاثف الأصوات المنبعثة من القصيدة، فتصير في الذّهن صوراً، وتتشرّب الكلمات خواصّاً موسيقيّة وإيقاعيّة من خلال الخيال، وتغدو الكلمة الشّعريّة " كلمة بنت الفجاءة في بيت رصف ابناً للعجب. شمسٌ تبلّجت

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 109 .

على غير ميعاد فوق قمّة من لبنان. هذه الكأس، التي تآخى فيها نبيذ بابل وبلّور صيدون، وصُنْعٌ من أثينا يذكّر بإزميل فيدياس. هذه الكأس ما انفكّت منذ قرن تُدار على ندامى هم شعوب لا أفراد. إليها هنا بالذّات، مدّ قلبك قبل اليد. ليخيّل إليك لأوّل وهلة أنّها تبدّلت. لا تصدّق. أمرّ العين متعبّدةً على الورقات، بجماع نظرك تذوّق ديواناً بات جديد البهاء. إنّك لتجد المذاق نفسه، ذلك الذي اهتززت وأنت فتىً طريّ عُمْر. كوثر من جنّة هو ومرّة من نكتار من أولمب. وتسائل النّفس: تراه لنغمةٍ وتّرت فطرُفت أم لبهاء رُصف أدقّ فغنّي، انتقل النّصّ من مخاطبة سمع إلى مناجاة بصر؟ ما تدري ما تدري. كلّ ما هناك أنّ السّحر كان ويبقى موضوع شكّ. وقد تأخد على اللآلأ هنات هيّنات، تنزّلات عن مستوى يكاد إن استمرّ يتعب. قل: إنّه عملٌ تطلّبه الفنّ، أو شاءه القدر! لا لشيءٍ إلاّ لتهتف: بلى هذا الشّعر هو حقّاً في الوجود، جسدٌ لعمري جسد، لا بالتّوهّم ولا في الغيب"[1]. وها هو ذا الطّيب الشّذيّ المشموم، يصبح ناراً محرقةً لا تخمد في قصيدة الموعد الضّائع[2]، ويصير الطّيب كذلك شعراً أجعد، فيظهر إيقاعاً جديداً، غير إيقاع الحروف، إيقاع المشاعر وقد تغيّرت وسائلها وتبدّلت معطياتها، فتتولّد نكهةٌ شذيّة يعكسها إيقاعٌ جديد:

ما همّني؟ – والطّيبُ لا يخمدُ
إن مرّ، من دوني أنا، الموعدُ!
غداً أجيءُ الدّار أخلو إلى
بقيّةٍ من عهدها تُعبَدُ؛
تهشُّ لي حجرتها غضّةً
والجدرُ والأستارُ والمقعدُ
أشياءُ للقبلة فيها فمٌ
حلوٌ وللّهوِ بشَعرٍ يدُ
أسألها عنها فيحتلّني
من الزّوايا طيبها الأجعدُ
وربّ أشياء على بكمها

---

[1] - عقل، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد الرّابع، كأس الخمر ، ص 168 – 169 .
[2] - عقل، سعيد، شعره و النّثر، المجلّد الثّاني، رندلى، ص 119 – 120 .

أكرمُ بوحاً من فمٍ يُسعِدُ

الإيقاع و الانزياح اللّغويّ:

" يذهب جون كوهين إلى أنّ الانزياح شرطٌ أساسيّ وضروريّ في النّصّ الشّعريّ، فهو خرقٌ للقواعد وخروج على المألوف، لتكون اللّغة تعبيراً غير عاديّ عن عالم غير عاديّ. وكلّما عمد الشّاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور، ومن ثمّ اكتنف النّصّ غموضٌ شعريٌّ، وحقّق المفارقة بين وظيفة النّثر ووظيفة الشّعر. وهذا يعني أنّ الشّاعر، بهذا الانزياح والانحراف باللّغة عن مقاصدها التي وضعت لها أصلاً، يضعف من بنية الرّسالة، ويعطّل وظيفتها النّثريّة، ويحوّلها إلى تأدية وظائف أخرى ذات أبعاد غير مقيّدة بمنطق اللّغة النّثريّة. وبهذا الانزياح اللّغويّ الشّعريّ يختفي التّسلسل والوضوح ومنطق الخطاب، ويحلّ محلّه اللاّتسلسل والإخفاء والإيحاء. وممّا ينبغي أن ندركه في هذا المجال أنّ الانزياح ليس هدفاً في ذاته، كما ظنّ بعض شعراء الحداثة الذين ظنّوا أنّ التّلاعب باللّغة والإيغال في غموضها ضربٌ من التّحديث الشّعريّ والخروج عن المألوف، وبالتّالي يتحوّل النّصّ إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرّسالة الشّعريّة ذاتها، يلقي الشّاعر بمسؤوليّة عدم التّذوّق أو الفهم على القارئ الذي يجهد نفسه في فكّ شفراتها وألغازها ولا يستطيع " [1].

ولأنّ الشّعر يعتمد على التّخييل والمجاز، جاز فيه ألاّ تتطابق البنية الصّوتيّة والبنية الدّلاليّة فتنحرف العبارات عن دلالاتها الحقيقيّة " وإذا كانت العلاقة هذه هي ما يهمّنا في البحث فإنّ كوهن أشار إلى طرف من اختلاف الشّعر والنّثر من حيث نوع العلاقة التي تربط ما بين البنيتين الصّوتيّة والدّلاليّة في كلّ واحد منهما؛ فقد أكّد كوهن مراراً عديدة أنّ الجملة في النّثر تحترم موازاة البنيتين الصّوتيّة والدّلاليّة. ومن شأن هذا الاحترام أن ينأى بالنّثر عن أن يكون إيقاعيّاً؛ لأنّ الجمل فيه تطول وتقصر، ويكون من ثمّة تباين في الوقفات بينها، على حين أنّ الشّعر أو النّظم لا يلتزم بهذه الموازاة بين بنيتيه الصّوتيّة والدّلاليّة. إنّه مثلما يقول كوهن: انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصّوت والمعنى السّائد في أيّ نثر كان؛ انزياح مطّرد ومقصود. وهكذا فإنّ الوزن والتّركيب إذا ما دخلا في تعارض ومنافسة فإنّ كرامون

[1] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 125 .

وكوهن يدعوان صراحةً إلى إنقاذ الوزن حتّى لو أدّى ذلك إلى التّضحية بالتّركيب، ولا غرو فإنّ الهدف الذي يرومه الشّعر خفيةً إنّما هو تفكيك التّركيب"[1].

ولم يقتصر تأثير الانزياح في المعنى والانحراف الدّلاليّ فقد " ارتسمت على بنية القصيدة العربيّة المعاصرة ملامح جديدة، منها ما يتّصل بتنضيد الكتابة والنّمط الجديد للتّنقيط والتّوزيع في الشّعر، ومن أجل الخروج عن النّظام التّقليديّ في الرّسم الطّباعيّ ومنطق التّواصل بين الكلمات والجمل، لجأ الشّاعر المعاصر إلى استبعاد الحدود الفاصلة بين الجمل كإشارات الفصل والتّنقيط اللاّزمة، وتغييب أدوات العطف، ومن ثمّ يتغيّب المعنى في غموض التّحديد البنائيّ والمنطقيّ "[2].

وقد يكون الانزياح في البنية الإيقاعيّة بسبب عدم استقرار المفهومات، وعدم الاتّفاق عليها بين جميع الدّارسين، وتعدّد المصطلحات للمسمّى الواحد؛ و لكنّ " الخلوص برأي واضح في أمر الجانب الصّوتيّ في الشّعر، مقارنةً بالنّثر، هو من الصّعوبة بحيث لا نزعم أنّ في مقدورنا مقاربته، وذلك لأنّ بعض المفاهيم ربّما لم تجد حدّاً مقبولاً من الاتّفاق عليها بين الدّارسين في اللّغة الواحدة بله اللّغات المختلفة. وهكذا يبدو لنا أنّ الطّريق محفوفاً بالمزالق...وكيف لا تكون كذلك، وهذا واحد من كبار نقّاد هذا القرن – أعني به رينيه ويليك – يقول: إنّ أسس الأوزان و معاييرها الأولى ما تزال غير أكيدة، وما يزال مقدار مدهش من التّفكير السّائب والمصطلحات المشوّشة أو المزاحة عن مواضعها يوجد حتّى في الدّراسات القياسيّة "[3].

والغموض والإبهام عنصران أساسيّان تتمتّع بهما القصيدة الحديثة، كنتيجة طبيعيّة لتطوّر الوعي الجماليّ في العصر الحديث، واعتماد الشّاعر الحداثيّ على الموسيقا والكلمات المتضادّة المتنافرة في بناء صوره" وللتّخفيف من حدّة سلطة الموسيقا التي فرضها التّشبّث بالوزن والقافية في الحكم الجماليّ على النّصّ الشّعريّ، ينطلق الشّاعر الجديد من قول أدونيس: إنّ الشّعر موسيقا لا يقوم على فكرة محدودة واضحة، وإنّما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيّاً، فيما يشبه التّرابط الهندسيّ. والقصيدة هي إيقاع كلمات. والإيقاع الأصليّ: تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنيّة أو مكانيّة، وتنتظم في تدرّج صاعد هابط تكرار، وهو

---

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ، ص 88 – 89 .
[2] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 135 – 136 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 90 .

إيقاع حرّ لا غاية له، أي ليس غرضاً نفعيّاً معيّناً، وهو يقوم على حركيّة الكلمات، كمثل الإيقاع الأرابيسكيّ الذي يقوم على حركيّة الخطوط. ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع، حيناً، وهو حيناً آخر تناظر أو تبادل أو تماثل. هكذا يسجن العالم، مادّة، ويتحرّر طاقةً ودلالة"[1].

ويلعب الانزياح دوراً كبيراً في هذا التّرابط الإيقاعيّ، بما فيه من تشبيهات واستعارات، تقوم في أساسها على الحذف اللّغويّ، وإسقاط بعض المفردات ذات الإيقاع النّافر، والحفاظ على المفردات ذات الإيقاع المتجانس، وفقاً لمقتضيات المجاز اللّغويّ، فتظهر جماليّة الانزياح الإيقاعيّة، وجماليّة الانتشار الدّلاليّة. يقول سعيد عقل[2]:

تُمطر أو تبكي درر
وأنّتين من وتر ...
أحبّها أحبّها
ليلتي الملأى خطر
كأنّها جاءت من
الكتاب، من بردِ الصّور

يؤدي الانزياح الدّلالي للمفردة عن معناها المعجميّ إلى التّشظّي الدّلاليّ، أو إلى انتشار معناها، وخرق العلاقة بين الصوت والمعنى، أو الإيقاع والمعنى. "ومن مفهوميّ الانزياح والانتشار تولّد ما أطلق عليه النّقد المعاصر بالنّصّ المفتوح والنّصّ المغلق، وفي نظريّة جماليّة التّلقّي يفضي هذا التّواصل الشّعريّ بين المبدع والمتلقّي إلى إنتاجيّة القارئ، حيث يغدو المتلقّي مرسلاً في الوقت ذاته. والنّصّ المفتوح نصٌّ يستنطق القارئ ويسائله هذا الأخير ضمن حواريّة شعريّة تذوّقيّة تفاعليّة "[3]، يلعب الإيقاع فيها دوراً مهمّاً، من خلال اللّغة بما فيها من أساليب، وهي الحامل الأوّل للإيقاع، يؤازرها أسلوب الشّاعر وأداؤه وأسلوبه في الإلقاء، بما يتطلّبه من نبر وتنغيم ووقف وتخفيف وترقيق.

[1] - عبو ، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة ، ص 115 .
[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر، المجلّد الرّابع ، أجراس الياسمين ، ص 279 .
[3] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 127 .

الفصل الثّاني

جماليّة الإيقاع والتّواصل عند سعيد عقل:

كان الإنسان في بداية عهده يقتصر على مجموعة من الأصوات البسيطة التي تعبّر عن معاني الجوع والعطش وغيرها من المعاني البسيطة في كثير من الأحيان، من أجل التّعبير عن حاجاته، ثمّ انتظمت هذه الأصوات وتفرّعت وصارت محكومة بمجموعة من القواعد تلبية لحاجة الإنسان في التّواصل والاتّصال، ومع مرور الأيّام، بدأت تظهر الفنون القوليّة كالخطابة والشّعر، التي تسعى لاستثمار ما في اللّغة من خصائص فنيّة وجماليّة من خلال عمليّة التّواصل ذاتها، فكان الوزن في الشّعر سمة جماليّة، إلى جانب كونها سمة أساسيّة وضروريّة لصحّة هذا الفنّ، ولتفريقه عن النّثر عند العديد من الباحثين. لكنّ تطوّر أوزان الشّعر العربي، نتيجة لتطوّر الوعي الجمالي للأمّة العربيّة، أدّى إلى ولادة شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر، وصار الإيقاع والبحث فيه أشياء لا تتطابق مع غيرها من المفاهيم التي اختلطت بها فترة طويلة من الزّمن، كالوزن والعروض. وسعى كثير من الشّعراء إلى تحقيق المتعة الجماليّة في تجاربهم الشّعرية، إلى جانب العمليّة التّواصليّة، وبدا الإيقاع عنصراً مهمّاً وبارزاً، لما فيه من مرونة وقدرة على الإمتاع الجماليّ، إلى كونه شرطاً ضروريّاً لصحّة الفنّ الشّعريّ، ولأنّه القالب الذي تتمّ من خلاله عمليّة التّواصل في التّجارب الشّعريّة، وبهذا تزداد أهميّته كلّما ازدات وظائفه في التّجارب الشّعريّة النّاجحة عند العديد من الشّعراء المبدعين.

والحديث عن التّواصل يقتضي التّذكير بأقطاب ثلاثيّة التّواصل اللّسانيّة: المرسل والرّسالة والمتلقّي، المرسل لأنّه مبدع النّصّ ومنتجه، والرّسالة لما فيها من خصائص فنيّة وجماليّة تميّزها عن سواها، يأتي الإيقاع في مقدّمتها، والمتلقّي لأنّه هدف الرّسالة المنشود، لذلك فقد انطلق المنهج الجماليّ في تحليل النّصوص " من زوايا ومن أحدثها نظريّة جماليّة التّلقّي مركّزاً على دور القارئ في تأويل النّصوص والانفتاح عليها من النّاحية الجماليّة المبتكرة "[1].

وتأتي أهميّة المتلقّي لأنّ النّصّ الشّعريّ يمثّل " وسيطاً نوعيّاً بين المبدع والمتلقّي في الاتّفاق الضمنيّ الحاصل بينهما، وهذا ما يجعل النّصّ ينمو في مجاله الثّاني؛ ألا وهو ذهن المتلقّي الذي يحقّق الاستجابة بعد عمليّة الإنتاج النّصيّ، ذلك أنّ عمليّة التّواصل هدفها إدراك القيم المتضمّنة في كلّ إبداع أدبيّ، وفهم هذه القيم يمثّل غاية التّواصل في البحث النّظريّ عن

---

[1] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 105.

الآليّات المتحكّمة في تقبّل النّصوص الأدبيّة، وعلاقتها بالمتلقّي ودوره في بناء معنى النّصّ ضمن شروطه، وعن النّصّ وكيف يحقّق الوقع الجماليّ في الذّات المتلقّية، وما هي أنواع النّصوص، ومواصفات المتلقّي؟، إلى غيرها من الأسئلة المصاحبة لعمليّة التّلقّي"[1].

لأنّ الإيقاع عنصر من عناصر الرّسالة؛ أحد أقطاب عمليّة التّواصل، تبرز أهميّته لأنّه " يساعد المُرسلَ في استعادة هيمنته وسلطته التي كانت سائدة في عصر الشّفاهة في عمليّة الإنشاد الشّعريّ حين كان القارئ واحداً هو الشّاعر، وهو الذي يتحكّم بالنّصّ والمتلقّي من خلال الصّوت والإنشاد، وهو الذي يوجّه حركة النّصّ ويشرحه، وكان الشّاعر يقوم بغير وظيفة، فهو المرسل وقناة الاتّصال والشّارح...وكان ينطق رسالته ويعبّر عنها بحركاته وحركات وجهه، ويوصل رسالته بالصّوت والحركة، وإذا غمض منها شيء شرحه، ولذلك كان المؤلّف يحتلّ وظيفة النّاقد والقارئ فضلاً عن وظيفته، و يحمّل النّصّ ما يريده من معنى باللّجوء إلى وسائل فوق لغويّة، فهو يستخدم ما يستطيع استخدامه من مؤثّرات لإضفائها على النّصّ، كالتّلوين الصّوتيّ من خلال النّبر والتّنغيم ومطّ الكلام واقتضابه، وما يصاحب الكلام من حركات الوجه واليدين والعينين، وهي أفعال كلاميّة وسيميولوجيّة فاعلة في تحديد معنى المنطوق والمسموع، والمؤلّف هو الذي يحوّل الإخبار إلى إنشاء والوعد إلى وعيد والتّرغيب إلى ترهيب وتهديد، ويصبح السّؤال إجابة، ويستطيع المؤلّف أن يهيمن على نصّه ويعطّل دورهما معاً، ويشبه دور الشّأعر هنا دور السّاحر " [2]. ولا يفهم المتلقّي من هذه الرّسالة تلك المعاني المتنوّعة إلاّ عندما تلعب القيمة الإيقاعيّة دورها على مستوى الإيقاع الدّاخليّ للنّصّ، في حروفه وجرسها، وعلى مستوى الإيقاع الخارجيّ للنّصّ في وزنه وإنشاده .

عندما يستقبل المتلقّى نصّاً شعريّاً ينتظر في تلقّيه هذا النّصّ متعةً جماليّةً، تتجلّى في وحدته الفنيّة، ويحتلّ الإيقاع في الوحدة الفنيّة موقعاً مركزيّاً، والخلل في هذا الإيقاع خللٌ في الوحدة الفنيّة، " ويجمع بودلير بين المحافظة على الجانب الجماليّ وملاحظة الواقع في دقّة، فيما سمّاه هو: نظريّة الوحدة الكاملة، وهو فيها أقرب إلى الواقعيّة وقد أثّر بها في ت. س. إليوت أعمق تأثير. يقول بودلير: هل الفنّ نافع؟ نعم ولم؟ لأنّه الفنّ. وهل يوجد فنّ ضارّ؟

---

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 11 .
[2] - الموسى، جماليّات الشّعريّة، ص 280 – 281 .

نعم، هو هذا الفنّ الذي تضطرب به أحوال الحياة .... فأوّل شرط ضروريّ لممارسة فنّ سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة "[1].

وقد ذكر الدّارسون عدّة وظائف للتّواصل اللّسانيّ تعود على المتلقّي إمّا بالفائدة أو الإمتاع، أو إثارة اللّذّة، والإيقاع أكثر ما تتأتّى به اللّذّة والإمتاع لما فيه من موافقة لهوى النّفس في الطّرب والتّآلف والتّناسب والانسجام، وقد " بدا هوراس متردّداً في بيان وظيفة الشّعر حين قال: غاية الشّعر إمّا الإفادة أو الإمتاع، أو إثارة اللّذّة أو شرح عبر الحياة في آن واحد. فإنّ صاحب رسالة (في السّموّ) يميّز بين نوعين من القول: قولٌ يتغيّا الإمتاع وآخر يستهدف الإقناع فيقول: إنّ اللّغة الرفيعة لا تقنع المستمعين، ولكنّها تدخل الطّرب إلى نفوسهم. وفي كلّ وقت وعلى كلّ حال يتغلّب الكلام المؤثّر بسحره الذي يغمرنا به على غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء "[2].

" وقد انتبه الآمديّ إلى التّوازنات الصّوتيّة في تفاعلها مع الدّلالة الخياليّة الجماليّة، فهو لا ينكر قيمتها في التّلقّي الجماليّ، ولهذا فقد تحدّث في ثلاث صفحات عمّا كثر في شعر أبي تمّام والبحتريّ من الزّحاف واضطّراب الوزن"[3].

وقد نبّه ريتشاردز إلى أنّ أهميّة الإيقاع تأتي من موافقته لميول النّفس وتوقّع المتلقّي للتماثل الصّوتيّ بين الكلمات لأنّها " تبعث في نفوسنا موجة من التّوقّع تأخذ في الدّوران فتوجد ذبذبات عاطفيّة بعيدة المدى على نحو غريب. ويبدو أنّ من شأن هذه الذّبذبات أن تجعل المتلقّي في حالة من التّوتّر يستمرّ أكثر كلّما كان قادراً على أن يولّد خيبة التّوقّعات فيه. ويزداد مفعول خيبة التّوقّع بوجود الإيقاع أو الوزن "[4].

إنّ قراءة الرّسالة قراءة تأمّليّة مبنيّة على تركيز الانتباه على القصيدة لذاتها، بما فيها من عناصر جماليّة، تتعلّق بالصّور والانفعالات، وإدراك الشّحنة الانفعاليّة فيها، بالنّغم المنبعث من تشكّلها الصّوتيّ والخطّيّ، ثمّ تصل إلى تأمّل شامل للقصيدة بعيداً عن الاهتمامات العمليّة السّطحيّة المباشرة. تحقّق المتعة الجماليّة التي تمرّ بمرحلتين مختلفتين:" الأولى: استجابة داخليّة عفويّة، يخضع خلالها المتلقّي في بادئ الأمر بشكل سلبيّ لتأثير العمل الفنيّ، وبعدها

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، 308.
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ ، ص 153 .
[3] - أفق التّلقي النّقديّ لدى الآمديّ، مجلّة جذور ، العدد 24 ، جدّة 2007 .
[4] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 95 .

يتحقّق التّعاطف والتّناغم مع هذا العمل حتّى يشدّه إليه ويثير انتباهه وحاسّته التّذوّقيّة. أمّا الثّانية: فهي المجهود الواعي الذي يقوم به المتلقّي المتمثّل في النّشاط النّقديّ بواسطة التّفكير والتّحليل والمقارنة للوصول إلى حكم جماليّ وإلى قراءة متفرّدة ومستقلّة عن القراءة السّابقة أو اللاّحقة "[1].

والإيقاع قيمة جماليّة لها دورها في التّواصل، فقد تكون القيمة الجماليّة الإيقاعيّة على رأس القيم التي ينشدها المُرسل من رسالته، وقد تتراجع لتصبح في المرتبة الثّانية مكمّلةً للوظيفة التّواصليّة لكنّها لا تختفي إطلاقاً، حيث يرى ياكوبينسكي في الشّعر قيمة جماليّة تتأتّى من إيقاعه، في حين يكون الكلام غير الشّعريّ مركّزاً على القيمة النّفعيّة للكلام، فيقول: " إنّ الظّواهر اللّسانيّة ينبغي أن تصنّف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخّاه الذّات المتكلّمة في كلّ حالٍ على حدة. فإذا كانت الذّات تستعمل تلك الظّواهر بهدف عمليّ صرف؛ أعني للتّوصيل فإنّ المسألة تكون متعلّقة بنظام اللّغة اليوميّة؛ بنظام الفكر الشّفويّ، حيث لا يكون للمكوّنات اللّسانيّة أي قيمة مستقلّة، ولا تكون هذه المكوّنات سوى أداة توصيل. ولكنّا نستطيع أن نتخيّل أنظمة لسانيّة أخرى حيث يتراجع الهدف العلميّ إلى المرتبة الثّانية فتكون المكوّنات اللّسانيّة إذ ذاك قيمة مستقلّة. ومن المؤكّد أنّ الشّعر يقع على رأس تلك الأنظمة اللّسانيّة الثّانية التي لا يهدف فيها المتكلّم إلى التّوصيل في المقام الأوّل، وإنّما يكون هدفه الأساسيّ إنشاء الكلام بغية إنتاج الجمال إن صحّ التّعبير"[2].

ولا يمكن الفصل بين أقطاب ثلاثيّة التّواصل اللّسانيّة في كثير من الأحيان بسبب التّأثّر المتبادل بينها " فالنّصّ يغيّر الرّتابة في فهم الأشياء عندما ينقاد المتلقّي مع معاني الشّعر بتأثير صوره وإيقاعاته، والمتلقّي قد يعدّل في النّص أثناء قراءته أو إلقائه، على أنّ الأمر في القراءة والتّلقي لا يقف عند حدود تأثير المتلقّي في النّصّ فحسب، بل هو ينطوي على تأثير آخر هو تأثير النّصّ في المتلقّي، وإذاً فإنّ التّأثير – كما يرى أبرز ممثّلي نظريّة التّلقّي – تأثير مزدوج. ولئن كان المتلقّي يعدّل النّصّ بواسطة القراءة إنّ النّصّ يعدّل الافتراضات العرفيّة للمتلقّي، ويشكّك في عاداته الرّتيبة في إدراك الأشياء. ومن ثمّ فإنّ أهميّة إدراك القراءة، في

[1] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 120 – 121 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 157 .

رأي إيزر، متأتّية من حيث هي تصل بنا إلى وعي ذاتيّ أعمق وتحثّنا على رؤية أكثر نقداً لهويّتنا الخاصّة [1]".

ولأنّ الإيقاع يحتلّ موقعاً متميّزاً في قلب التّجربة الشّعريّة، لم يعد من الممكن تجاهل دوره ووظيفته، ويشير عزّ الدّين إسماعيل إلى أثر الإيقاع على المتلقّي في شعر التّفعيلة فيقول: " لم تعد موسيقا الشّعر مجرّد أصوات رنّانة، بل أصبحت توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صيم المتلقّي لتهزّ أعماقه في هدوء "[2]. على نحو الموسيقا الأثيريّة في مقطع من قصيدة (وردة ودموع) التي يقول فيها سعيد عقل[3]:

أنت على صدرك ورده

وأنا على خدّي دموع

تقطف عطرها....ووعده

أقطفُ آهة الضّلوع

تبدو الكلمات في المقطع السّابق غاية في البساطة، لكنّها على الرّغم من بساطتها تعكس معاني غاية في الأهميّة، تعبّر عن حركة ديناميّة تفاعليّة، يولّدها ثنائيّة الأنا والآخر، التي عبّر عنها إيقاع الضّمائر(أنت، أنا)، وضمير الأنا يمثّل المرسل، وضمير الآخر (أنت) يمثّل المتلقّي، والضّميران (أنت، أنا) يمثّلان إيقاع الرسّالة، وهكذا تتآزر أقطاب ثلاثيّة اللّسان التّواصليّة، مع وجود الإيقاع في مركزها، فيتقديم المعنى المشرق لهذا المقطع الشّعريّ.

ويرى هيالمسالف (1899 – 1865) أنّ " مجرّد تعبير الإنسان عن فكرةٍ ما شعراً بدل تعبيره عنها نثراً يُعدّ تنبيهاً للمتلقّي إلى النّصّ – فضلا عمّا يحمله من دلالات أوّليّة تكوّن بنية رسالته – قد استحال في صياغته دالاً متّصلاً بنظام بلاغيّ آخر غير النّظام اللّسانيّ البسيط "[4]. وهذا يعني بشكل أو بآخر، الاستفادة من الجماليّة الإيقاعيّة في مرونتها وفعاليّتها.

ولما يتمتّع به الإيقاع الشّعريّ من قيمة جماليّة تشدّ المتلقّي إليها في أشدّ النّصوص الشّعريّة غرابةً وانحرافاً ورمزيّةً وغموضاً، فإنّ إليوت " قد أوضح بجلاء أن الشّعر يتَذوَّق بأكثر ممّا يُفهَم، بل صرّح هو نفسه بأنّه: قد تذوّق شعراً ظلّ لا يفهمه سنين عدداً، إضافةً إلى

---

[1] - المرجع السّابق نفسه ، ص 166 – 167 .
[2] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 154 .
[3] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلّد الخامس، قصائد من دفترها ،. ص 206 .
[4] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 168 .

أشعار أخرى لم يصل إلى فهمها أبداً، ومنها بعض أشعار شكسبير، وأنّ شأنه شأن بروفروك لم يكن يكتب كي يفهم، وإنّما كان يكتب أعمالاً فنيّة، وأنّ الفنّ مخصّص للتذوّق لا للفهم"[1].

وتختلف القيم الجماليّة المتعلّقة بأقطاب ثلاثيّة اللّسان التّواصليّة، فالإفصاح والإفهام ممّا يتعلّق بالمرسل، والقدرة على الفهم أو التّذوّق ممّا يتعلّق بالمتلقّي، والتّأثير أو مجرّد الإمتاع ممّا يتعلّق بالرّسالة، وتتأتّى للرّسالة قدرتها على الإمتاع من مجموعة من الأمور الإيقاعيّة، من وزن وبناء وتقفية وإطراب " و ذلك، ما لامسه أبو حيّان التّوحيديّ في صدد تمييزه بين الإفهام بنوعيه الرّديء والجيّد وبين البلاغة فقال: إنّ الإفهام إفهامان: رديء وجيّد، فالأوّل لسفلةِ النّاس؛ لأنّ ذلك غايتهم، وشبيه بتربتهم في نقصهم، والثّاني لسائر النّاس؛ لأنّ ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأمّا البلاغة فإنّها زائدة على الإفهام الجيّد بالوزن والبناء، والسّجع والتّقفية والحلية الرّائعة وتخيّر اللّفظ وإحضار الزّينة بالرّقّة والجزالة والحلاوة والمتانة، وهذا الفنّ لخاصّة النّاس؛ لأنّ القصد فيه الإطراب بعد الإفهام، والتّوصيل إلى غاية ممّا في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان "[2].

" والبيان عنصرُ مؤلّف من ثلاثيّةٍ تواصليّة هي (المرسل، الرّسالة، المتلقّي أو المنتج، الإنتاج، المستهلك) وإذا كان الإنتاج أدباً فالمتلقّي هو المستهلك، وهنا تكمن مشكلة الاتّصال أو ضعفه، وبخاصّة إذا كان الإنتاج الأدبيّ شعراً، فبالرّغم من أنّ وسائل الاتّصال المعاصرة فائقة الوصف والتّصوّر، لكنّ اهتمامها بالشّعريّ قليل...وقد ظلّت سلطة المؤلّف (المرسل) هي الطّاغية على غيرها من عناصر البيان إلى أن جاء رولان بارت وأحدث انقلاباً على سلطة المؤلّف من خلال مصطلح (موت المؤلّف)...لذلك كان على القارئ أن يركّز على اللّغة وكيفيّة عملها ودلالاتها كما ذهب إلى ذلك دوسوسور، فاللّغة هي التي تتكلّم، وهي المادّة والهدف، أمّا المؤلّف فهو صامت، وليس هو سوى ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللّغة الموروثة أو المعاصرة، ثمّ إنّ المؤلّف ليس واحداً، وإنّما هو متعدّد، وهو يعتمد في بناء النّصّ على موروث متعدّد الأصوات والثّقافات والكتابات المختلفة "[3]. ولا يخفى على القارئ أو

---

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 170 .

[2] - المرجع السّابق نفسه ، ص312 ، و انظر الجاحظ ، البيان و التّبيين ، ج 3 ، 114 و انظر : التّوحيدي ، أبو حيّان ، المقابسات، ص 109 110 .

[3] - الموسى، خليل ، جماليّات الشّعريّة ، ص 296 – 300 .

المستهلك أو المتلقّي ما للإيقاع من متعة جماليّة، جاءت من فهم المرسل لكيفيّة عمل اللّغة ودلالاتها.

ويتجلّى تأثير الإيقاع في إمتاع المتلقّي من خلال الإطراب، وقد حصر ابن رشيق الشّعر في صفة الإطراب، لأنّها إحدى أهمّ غايات الشّعر، فقد قال: " وإنّما الشّعر ما أطرب، وهزّ النّفوس، وحرّك الطّباع، فهذا هو باب الشّعر الذي وُضع له، وبُني عليه، لا ما سواه "[1]. "والمتلقّي هو المقصود بالمتعة والإطراب والتّعجّب، وكذا هو المقصود بالإفهام، وهو المقصود بالإقناع، وذلك بديهيّ أنّ كلّ حدث لغويّ لا بدّ له كيما يكتمل وجوده أن يكون متوجّهاً إلى متلقٍّ ما " [2].

وإيقاع الشّعر أكثر ما يتمظهر من خلال الإنشاد والسّماع لذلك " يدعو الجاحظ المبتدئ في الصّنعة الشّعريّة إلى الاحتكام إلى ذوق المتلقّي فيقول: فإذا أردت أن تتكلّف هذه الصّناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدةً أو حبّرت خطبةً أو ألّفت رسالةً، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيه ولكن اعرضه على العلماء في عُرْض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تَحدِج إليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله، وإن كان ذلك في ابتداء أمرك وفي أوّل تكلّفك فلم ترَ له طالباً ولا مستحسناً فلعله أن يكون ما دام ريّضاً قضيباً أن يحلّ عندهم محلّ المتروك، فإذا عاودت ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفةً، والقلوب لاهيةً فخذ في غير هذه الصّنعة واجعل رائدك الذي لا يكذّبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه"[3].

والإيقاع تحسّ به، أكثر ممّا تحاول فهم كنهه لذلك " يجد كانت أنّ المتعة الجماليّة تكون في الفنون الأكثر تجريداً، لأنّ الجمال وُجد في البعد عن المنفعة، والتّركيز على الإمتاع، والإيقاع في الشّعر مثل الموسيقا في تجريده، ويقرّر أنّ الحكم بأنّ الشّيء جميل حكم صادر عن الذّوق، وفيه إرضاء للوعي الجماليّ بأنّ ذلك الشّيء الجميل مصدر متعة جماليّة. وقد حصر كانت الجمال في الشّكل، وجعل الجمال ذاتيّاً في إدراكه، وحرّر العبقريّة من كلّ قيد،

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ ، ص 319 .
[2] المرجع السّابق نفسه، ص 323 .
[3] - المرجع السّابق نفسه، ص 323 – 324 . و انظر : البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 203 .

بل رأى أنّ الجمال الحقّ يتجلّى في صورته المحضة من الموسيقا والزّخارف التي لا مضمون لها "[1].

لقد تعدّدت مناهج الدّراسة الفنّيّة للأدب، فمنها ما توجّوه للمرسل وحالته النّفسيّة أو الإطار التّاريخيّ الذي أنتج فيه رسالته، ومنها ما توجّه للرسالة بحدّ ذاتها، ومنها ما اعتبر الرّسالة نصّاً حيّاً مفتوحاً على كلّ القراءات و الاحتمالات، ينتهي دور المرسل بإنتاج الرّسالة، لتعيش حياتها الجديدة من خلال تفاعل المتلقّي معها، لذلك "يمكن الحديث عن نمطين من التّلقّي: نمط يأنس فيه صاحبه بالظّاهر السّطحيّ لا يجاوزه، وآخر يخترق فيه النّاقد السّطح إلى الأعماق وإلى ما وراء الأعماق، وطبيعيّ أنّ هذا الأخير لا يمكنه الغوص في كلّ النّصوص، بل لعلّ من الدّقّة أن نقول إنّه لا يمكنه ذلك إلاّ في بعضٍ قليلٍ منها. فليس كلّ شعر خليقاً بأن يقف النّاقد عنده. وإنّما الشّعر الحقيق باسمه هو ما يثير ذائقة النّاقد وملكته النّقديّة، وهو الذي لا يعطي نفسه من أوّل نظرة، بل إنّه يحتاج إلى إعمال فكر وترداد نظر، والذي كلّما زدته نظراً انكشف لك شيءٌ فيه جديد؛ شيءٌ لم يتبدَّ لك من قبل، بل ربّما لم يكن يخطر ببال المبدع أصلاً. وفي هذا وأمثاله تكمن أهميّة القراءة وأهميّة التّلقّي، والقراءة إنتاج، وكلّ قارئ يقرأ ذاته في النّصّ، ولذلك تتعدّد القراءات للنّصّ الواحد، وهذا يعني أنّ القراءة تختلف باختلاف القرّاء وأمزجتهم وثقافتهم، فالنّصّ مفتوح على دوالّه المتحركة، ويرى القارئ نفسه في المقروء، ويجرّب فيه لغته وثقافته ومنهجه "[2]. وقد كان أبو الطّيّب المتنبّي " إذا سئل عن معنىً قاله، أو توجيه إعراب حصل فيه إغراب،....قال: عليكم بالشّيخ... ابن جنّيّ فسلوه فإنّه يقول ما أردتُ وما لم أرد "[3] .

ويظهر ممّا تقدّم الدّور المحوريّ للإيقاع، لأنّه يشكّل عنصر الرّبط بين أقطاب ثلاثيّة اللّسان التّواصليّة، فقد كان نغم القصيدة أو إيقاعها نقطة الانطلاق في العمليّة الإبداعيّة في كثير من الأحيان، عنصراً جماليّاً يميّز النّصّ عن غيره، ووسيلة من وسائل جذب المتلقّي و التّأثير فيه، ومفتاحاًمن مفاتيح التّماهي مع النّص في أحيان أخرى. ويختلف تأثير النّصّ وفاعليّته من متلقٍّ لآخر، وفقاً لطبيعة المتلقّي وثقافته "ومنذ قديم من الزّمان تنبّه أحمد بن الطّيّب السّرخسيّ (ت 286 هـ) إلى أنّ أقلّ النّاس علماً بالغناء أسرعهم طرباً على كلّ

[1] -هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 257 – 305 .
[2] - الموسى ، خليل ، جماليّات الشّعريّة ، ص 306 – 307 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 325 – 326 . و انظر : الموسى ، خليل ، جماليّت الشّعريّة ، ص 299 .

مسموع، وأكثر النّاس علماً وأشدّهم تقدّماً في معرفته أبعدهم طرباً وأقلّهم رضًى بما يسمع منه"[1] .

الإيقاع والجرس في الحروف والكلمات:

قد يختلط مفهوم الجرس الموسيقيّ بمفهوم الإيقاع، مثلما اختلط به مفهوم الوزن عند كثير من الباحثين من قبل، ولا سيّما العرب منهم، لمجموعة من الاعتبارات التي وقفنا عندها سابقاً، فالجرس الموسيقيّ:" هو الموسيقا الدّاخليّة للّفظة المفردة، وهو ناشئ عن تأليف أصوات حروفها وحركاتها ومدى توافق هذا الإيقاع مع دلالتها، وقد عالج البلاغيّون هذا وربطوا بين الجوّ الموسيقيّ الدّاخليّ الذي يشيعه جرس اللّفظة وإيقاعها، وبين حسن اللّفظة المفردة وقبحها، فوصفوا ذات اللّفظ المحبّب على السّمع بالسّلاسة والعذوبة والرّونق، وذات الجرس الكريه بالغثاثة والاستكراه " [2].

وقد نظر كثيرٌ من الباحثين إلى الإيقاع على انّه مجموعة من النّسب الزّمانيّة، لكنّ هذه النّسب الزّمانيّة في الشّعر ما هي إلاّ الفترات التي يستغرقها نطق أصوات العلامات اللّسانيّة التي يتكوّن منها هذا الإيقاع، لذلك فإنّ " الإيقاع الصّوتيّ يشكّل جزءاً مهمّاً في بنية الإيقاع العامّ للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسيّة لمادّة الفنّ الشّعريّ، ومن انتظامها داخل الوحدات والتّراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النّفس وأحاسيسها يتشكّل العمل الفنّيّ. وقد عرفت اللّغة العربيّة الانسجام الإيقاعيّ في تركيب أصواتها، إذ أنّ هناك بعض الأصوات التي يراعيها المتكلّم عند النّطق، ففي الفصحى لا يستساغ الابتداء بساكن، أو الوقوف على متحرّك، كما يثقل التقاء السّاكنين أو توالي أكثر من ثلاث متحرّكات بحركة واحدة "[3].

لذلك فإن الحديث عن الجرس أو الإيقاع هو حديث عن الآخر بالضّرورة، لأنّ الجرس قضيّة إيقاعيّة يشتمل عليها إيقاع القصيدة العامّ. " والشّاعر يتعامل مع الكلمة وبالكلمة لما لها من جرس موسيقيّ، ذلك أنّ اللّغة: أداة زمنيّة، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعاً زمنيّاً لحركات وسكنات في نظام اصطلح النّاس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللّغة الدّالّة تشكيلاً معيّناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات من خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيلٌ للزّمن نفسه تشكيلاً يجعل له

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 327 . وانظر، الكاتب، الحسن بن أحمد العليّ ، كمال أدب الغناء، ص 20 .
[2] - عزّام، محمّد، مصطلحات نقديّة من التّراث العربيّ الأدبيّ، ص 173.
[3] - حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ ، ص 151 .

دلالة معيّنة، تماماً كما أنّ التّصوير تشكيلٌ للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيلٌ للمكان للمادّة الغفل بحيث تكتسب معنى خاصّاً. وبما أنّ اللّغة زمنيّة في طبيعتها فإنّ التّتابع الصّوتيّ يمثّل الإطار الموسيقيّ للنّصّ الشّعريّ، وقد أطق عليه نقّادنا مصطلح الوزن، وقد حرص الفلاسفة المسلمون ونقّاد الشّعر العربيّ القدامى على التّأكيد على أهميّته في الشّعر وعدّه عنصراً جوهريّاً، لأنّه يمثّل التّناسب الزّمنيّ للنّطق ممّا يثير البهجة في النّفوس ويحقّق استجابة التّلقّي لتذوّق الشّعر في صورته المخالفة لصورة ما هو نثر من خلال هذا الوقع الصّوتيّ المتناغم "[1]. وتبدو جماليّة التّتابع الصّوتيّ في قصيدة (غمام) من خلال تتابع جملها وأسطرها الشّعريّة القصيرة، ويقول فيها سعيد عقل:

لي مع الغمامْ
لو درَوا كلام
أمسِ سمعْت
بعضَه النّسام
ظلّ أبيضاً
قلتُ أو أُضام
كغلالةٍ
ظلّ أو كجام
شربتْ به
خمرها الأنام [2]

إنّ الأسطر الشّعريّة القصيرة المكوّنة لهذه القصيدة جعلت ملاحظة التّتابع الصّوتي للحروف والكلمات أمراً يسيراً، فصوت الميم السّاكنة يتكرّر على الأغلب في نهاية كلمات الختام في كلّ سطر أو سطرين، وهي أسطر شعريّة قصيرة، تتألّف من علامة لسانيّة واحدة أو علامتين، ممّا جعل وتيرة الإيقاع سريعة، تتّسم بالتّتابع الصّوتيّ المتدفّق.

تتميّز الأصوات اللّغويّة في اللّغة العربيّة بمجموعة من الخصائص يستمدّها كلّ صوت من طبيعته، النّاتجة عن طول زمنه في النّطق ومخرجه، ورخاوته، وتفخيمه وترقيقه،

[1] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 143 .

[2] - عقل ، سعيد ، شعره والنّثر ، المجلّد الرّابع ، أجراس الياسمين ، ص 282 – 283 .

وتكراره، وشدّته، وحدّته وغلظته، ثمّ تأتي باقي القيم الصّوتيّة النّاتجة عن تأليف الصّوت مع أصوات أخرى، فينظر في الجرس الموسيقيّ إلى موقع الحرف، وتجاوره مع غيره، ومدى تأثره بسابقه ولاحقه، والمتمعّن في هذه الخصائص يجد فيها مولّداً للإيقاع في الكلام عموماً، وفي الشّعر خصوصاً، و " يمثّل الصّوت أصغر وحدة إيقاعيّة في المفردة الدّاخلة في نسيج القصيدة الشّعريّة، وهو يكتسب بعد دخوله في القصيدة الشّعريّة قيمة إيقاعيّة مضافة، من خلال الفعاليّات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة، والتي تؤلّف موجات تشتغل نحو قيم مدلوليّة معيّنة، لأنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصل موسيقا الكلمة عن مدلولها...وتفرض طبيعة التّكوّن والنّموّ المحوري للدّلالات في النّصّ على الأصوات المؤلّفة لها طبيعة السّعة والعمق الذين يجب أن تكون عليها، بما يحقّق تناسباً حيّاً تتمخّض عنه البنية الإيقاعيّة الخاصّة بالنّصّ. ويبدأ هذا التّكوّن من نقطة بؤريّة تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصّوت، ويتمّ الاتّحاد بينهما في منطقة الشّعر الغامضة. وباكتساب هذا الاتّحاد قوّته الشّعريّة تندفع بؤرة المعنى نحو التّخلّق الكامل بالتّجربة، ومن ثمّ تقديم مستويات دلاليّة جديدة مشبعة بالتّعدّد والاحتمال، يصاحبها تطوّر وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعيّة على النّحو الذي يستوعب انفجار الدّلالة، ويحقّق تماسكاً نصيّاً يستحيل فصله " [1].

إنّ حروف القافية وأنواعها، وحركاتها وعيوبها هي أكثر ما يُنظر إليه في الشّعر على مستوى الأصوات المفردة، و " تعدّ التّقفية إحدى الرّكائز الأساسيّة التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميميّ بين الإيقاع والدّلالة في النّصّ الشّعريّ، ذلك أنّ الصّفة الاختتاميّة التي تتميّز بها القافية سواء أكانت في البيت أم الجملة الشّعريّة أم المقطع الشّعريّ أم عموم القصيدة لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضّابط الموسيقيّ المجرّد وإلاّ فإنّ القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهمّاً من حيويّتها وقوّة أدائها، إذ لا بدّ لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التّشكيل الدّلاليّ كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانيّة تغييرها بما يمكن أن يقابلها صوتيّاً ويحافظ فقط على الاتّساق العامّ للقصيدة. وتأتي أهميّة الدّور الذي تؤدّيه القافية من خلال استقلاليّتها في البناء الشّعريّ إذ إنّها ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقلّ، صورة

[1] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 120 – 121 .

تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلاّ في علاقتها بالمعنى "[1].

كما " تتيح التّقفية للشّاعر استغلال ظاهرة التّكرار الإيقاعيّة على مستوى الحرف، ولها دورها في إخصاب شعريّة النّصّ، وتكثيف البثّ الإيحائيّ والجماليّ، فالتّكرار كشكل صياغيّ يقع داخل بنية موسّعة هي بنية التّماثل التي تسهم في إنتاج الشّعريّة باحتوائها على قيم إيقاعيّة واضحة، والإيقاع – بطبعه – توّاق للحلول في منطقة إيقاعيّة، والشّعريّة أقرب الأجناس الأدبيّة إلى الإيقاعيّة. والتّكرار خاصيّة لغويّة أضحت في الشّعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحاء والتّوتّر في نسقها العلائقيّ الذي يوفّره السّياق الشّعريّ. أمّا على المستوى الدّلاليّ والنّفسيّ يؤدّي التّكرار وظيفة تعبيريّة وإيحائيّة في النّصّ، من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرّر على فكر الشّاعر " [2].

والقافية لغةً: " وراء العنق ومؤخّره "[3]. واصطلاحاً هي: " مجموعة أصوات تكوّن مقطعاً موسيقيّاً، واحداً يرتكز عليه الشّاعر في البيت الأوّل، فيكرّره في نهايات أبيات القصيدة، كلّها مهما كان عددها – في القوافي المفردة– أو أن يكون المقطع الصّوتي مزدوجاً في كلّ بيت بين شطره وعجزه ، كما في القوافي المزدوجة "[4] .

ولقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ القافية من الشّعر هي: التي تقفو البيت، وسمّيت قافية لأنّها تقفو البيت. وفي الصّحاح لأنّ بعضها يتبع إثر بعض. قال الخليل بن أحمد: القافية هي من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن .... وقال تلميذه الأخفش: القافية هي آخر كلمة في البيت إذن.... ومن العروضيّين من يقول: إنّ البيت كلّه قافية. ومنهم من يقول كذلك : إنّ القصيدة كلّها قافية . لكنّ بعض المصنّفين الذين يصنّفون الأشعار يقولون عن معلّقة امرئ القيس مثلاً :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل　　　بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل

أنّ قافيتها لاميّة. والواقع أنّ حرف اللاّم فيها ليس قافية بل هو حرف الرّويّ. وقد كانت القصيدة العربيّة تنسب إلى حرف الرّويّ فيها. أمّا القافية فهي، وفق قول الخليل بن أحمد، من

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 136 .
[2] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 167 .
[3] - فاخوري، محمود، موسيقا الشّعر العربيّ، ص 137 .
[4] - علي، عبد الرّضا، موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، ص 168 .

آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يليه والمتحرّك الذي قبله. فتصبح أنماط القوافي خمسة هي: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف [1].

1- **المتكاوس** : هو ما فيه أربعة أحرف متحرّكة بين ساكنين مثل قول الشّاعر:

زلّت به إلى الحضيض قدمه.

2- **المتراكب:** ما اجتمع فيه ثلاثة أحرف بين ساكنين، نحو قول الشّاعر:

إذا تضايق أمرٌ فانتظر فرجاً   فأضيقُ الأمرِ أدناه من الفرج

3- **المتدارك:** ما اجتمع فيه حرفان بين ساكنين، نحو قول امرئ القيس:

تسلّت عمايات الرّجال عن الصِّبا   وليس فؤادي عن هواك بمنسلي

4- **المتواتر:** ما فيه متحرّك بين ساكنين، نحو قول الخنساء:

يذكّرني طلوع الشّمس صخراً   وأذكره لكلّ غروب شمسِ

5- **المترادف:** هو ما اجتمع في قافيته ساكنان نحو قول الشّاعر:

هذه دارهم أقفرت   أم زبورٌ محتها الدّهور

ويجيء في القافية ستّة حروف وستّ حركات. فالحروف هي الرّويّ، والوصل، والخروج، والرّدف، والتّأسيس، والدّخيل.والحركات: هي المجرى والنّفاذ والحذو والرّس والإشباع والتّوجيه. أمّا عيوب القافية: فهي: الإقواء والإكفاء والإيطاء والسّناد الذي على خمسة أنوع هي: سناد التّأسيس وسناد الحذو وسناد التّوجيه وسناد الإشباع وسناد الرّدف، ثمّ عيب التّضمين والإجازة. وقد رأى دارسو الشّعر أنّ عدد القوافي ثلاثون قافية: منها للمتكاوس واحدة، وأربع للمتراكب، وستّ للمتدارك، وسبع للمتواتر، واثنتا عشرة قافية للمترادف.[2]

" وللقافية صلة بموسيقا البيت. وهي قيمة موسيقيّة في مقطع البيت. وتكرارها يزيد في وحدة النّغم. ولدراستها في دلالتها أهميّة عظيمة. فكلماتها في الشّعر الجيّد ذات معانٍ متّصلة بموضوع القصيدة. بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية. بل تكون هي المجلوبة من أجله. ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمّة البيت. بل يكون معنى البيت مبنيّاً عليها. ولا يمكن الاستغناء عنها فيه. وتكون كذلك نهاية طبيعيّة للبيت. بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها. وإذا درست القافية من هذه النّاحية يظهر تباينها قوّةً أو ضعفاً. حتّى لدى

[1] - انظر، فاخوري، موسيقا الشّعر العربيّ، ص148-149.

[2] - الموسوعة العربيّة العالميّة، المجلّد 14 ، ص 178 – 179 . و انظر: عزّام، مصطلحات نقديّة من التّراث الأدبيّ العربيّ ، ص 62 – 76 – 81 – 82 – 87 .وانظر: فاخوري، موسيقا الشّعر العربيّ، ص139-153.

عباقرة الصّياغة الشّعريّة "[1]. وها هي القافية من خلال رويّها (الميم) المردفة بحرف المدّ قبله (الألف) تعمّق الإحساس بحبّ الوطن وحماه قدسيّته، على نحو ما نجد في قصيدة (سائليني) التي يقول فيها [2] :

سـائليني حين عطّرتُ السّلام   كيف غار الوردُ و اعتلّ الخزام
و أنا لو رحتُ أسترضي الشّذا   لانـثنى لبـنان عطراً يا شـآم
ضـفّتاكِ ارتاحتا في خاطري   و احتمى طيركِ في الظّنّ و حام
ردّ لـي من صبوتي يا بردى   ذكـريـاتٍ زرنَ في لـيّا قوام
طـوّفي بـي ذكـرياتي طلقةً   و اغـنمي أطـياب ذاك الوئام
و امرحي بين دمشقٍ و حـمًى   تـلـكم الصّفحة من رفعةِ هام
هـذه الـغـوطة أوفي تـربةً   بـهمُ أو جبلُ (النّبكِ) الـقُدام
جـبلٌ يجـمع في أصـلابـه   دعـةُ السّفح إلى عـزّ السّنام
و لـه أهـلـون إن يـنتسبوا   يـشمـخ الرّمح و يعتزّ الحسام
أمـويّـون إن ضـقـْتِ بهم   ألـحقوا الـدّنيا ببستانِ هـشام

الميم السّاكنة صوت من الأصوات ذوات الإيقاع المتميّز، وقف عندها وعند أحكامها، روّاد علم التّجويد، الذي أفاد الدّراسات الإيقاعيّة بشكلٍ أو بآخر، والميم حرف من حروف الإدغام التي يلذّ دمجها وإدغامها بغيرها، كما يلذّ الوقوف عليها. وبشكل خاصّ إذا تآلفت مع أصوات أخرى في مفردة يعكس معناها شعوراً ودلالة يلذّ الوقوف عليهما، كشعور الانتماء للوطن وحبّه، والاعتزاز بالماضي المجيد. كما في (شآم، وئام، هام، قُدام، حسام، هشام)، حيث يلذّ الوقوف الطّويل على الميم السّاكنة بعد امتداد زمن نطق حرف الرّدف، فيشعر المتلقّي من خلال هذا الإيقاع الجميل بلذّة وصال الأشقّاء في لفظتي (شآم، ووئام)، وجلال الماضي وجماله من خلال ألفاظ (هام، قُدام، حسام، هشام).

وليست كلّ القوافي على قدرٍ واحد من الملاءمة لمعاني أبياتها وقصائدها، فمنها ما هو مناسب ملائم، كأنّه وُضع لتلك المعاني، ومنها ما هو دون ذلك، فقد " وجد ابن طباطبا في دراسته للقوافي من حيث ملاءمتها لمعانيها أمثلة للأشعار المحكمة الرّصف، المستوفاة

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 468 – 469 .
[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد السّادس ، كما الأعمدة ، ط2 ، ص 72 – 77 .

المعاني، السّلسة الألفاظ، الحسنة الدّيباجة، وأمثلة لأضدادها. ونبّه على الخلل الواقع فيها، وذكر الأبيات التي قد زادت قريحة قائليها فيها على عقولهم، والأبيات التي أغرق قائلوها فيما ضمّنوها من المعاني، والأبيات التي قصّروا فيها عن الغايات التي جروا إليها في الفنون التي التي وصفوها، والقوافي القلقة في مواضعها، والقوافي المتمكّنة في مواقعها، والألفاظ المستكرهة، النّافرة، الشّائنة للمعاني التي اشتملت عليها، والمعاني المسترذلة الشّائنة للألفاظ المشغولة بها. والأبيات الرّائقة سماعاً، الواهية تحصيلاً، والأبيات القبيحة نسجاً وعبارةً، العجيبة معنىً وحكمةً وإصابةً "[1].

وقد صنّف ابن طباطبا القوافي على أساس وزنها الصّرفيّ، لما للوزدن الصّرفيّ من قيمة إيقاعيّة، تتمثّل في التّوازن والتّوازي بين الجمل، فقال: " قوافي الشّعر كلّها تنقسم على سبعة أقسام: إمّا تكون على فاعل مثل كاتب وحاسب وضارب، أو على فعال مثل كتاب وحساب وجواب، أو على مفعل مثل مكتب ومضرب ومركب، أو على فعيل مثل حبيب وكئيب وطبيب. أو على فَعَلَ مثل ذهب، وحَسَبَ، وطَرَبَ، أو على فَعْل مثل ضَرْب، وقلْب، وقطْب. أو على فُعَيل مثل كليب ونصيب وعذيب. على هذا حتّى تأتي على الحروف الثّمانية والعشرين، فمنها ما يطلق، ومنها ما يقيّد ثمّ يضاف كلّ بناء منها إلى هائها المذكّر أو المؤنّث، فيقول كاتبه أو كاتبها، أو كتابها، أو مركبه، أو مركبها، أو حبيبه، أو حبيبها، أو ذهبه أو ذهبها، أو ضربه أو ضربها، أو كلبه أو كليبها، ويتّفق هذا في الرّجز. فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحدٌ ممن تقدّم ، فأدرها على جميع الحروف و اختر من بينها أعذبها و أشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشّعر عليه إن شاء اللّه. نفعك الله بفهمك، ومتّعك بعلمك، وأسعدك في الدّراين بمنّه رأفته "[2].

وقد حرص الشّعراء العرب في أدبنا الكلاسيكيّ القديم على وحدة الإيقاع والوزن بمفهومها المتطابق، فالتزموا وزناً عروضيّاً واحداً، وقافيةً موحّدة في أبيات القصيدة كلّها، وزادوا في بعض الأحيان نوعاً من المحسّنات، التي تضفي نوعاً من التّقسيم الإيقاعيّ في داخل البيت نفسه مثل قول الخنساء:

حامي الحقيقة حمود الخليقة مهـــــ ـــــدي الــطّريقة ، نفّاعٌ و ضـــــــرّارُ

---

[1] - ابن طباطبا ، محمد بن أحمد ، عيار الشّعر ، تح : عبّاس عبد السّاتر ، دار الكتب العامّة ، بيروت ط1 ، 1982 ، ص 37 .
[2] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 133 .

جوّاب قاصيةٍ ، جزّار ناصـــــيةٍ   عقّاد ألويةٍ ، للـــــــــــــخيل جــــرّارُ

وألزموا أنفسهم في بعض الأحيان بأكثر من حرف في القافية الواحدة، مثلما فعل أبو العلاء المعريّ في (لزوميّاته)، في إطار وجه من وجوه البلاغة الإيقاعيّة ضمن ما سمّوه (لزوم ما لا يلزم)، الذي يزيد وحدات الإيقاع الصّوتيّة، ويدلّ على براعة الشّاعر وسعة ثقافته واطّلاعه[1].

لكنّ كامبيون يميل إلى الشّعر الحرّ أو المرسل، و يجد في القافية دغدغةً صبيانيّةً، إلى جانب كونها تؤثّر في المبدع، وتصرفه عن هدفه الأساسيّ في القصيدة، ويجد أنّ المأساة– وهي أشدّ الفنون تشبّثاً في الإيقاع، لما فيها من معاني الجلال–" ستنسجم حقّاً مع الشّعر المرسل، وتستغني عن القافية...لكنّ كامبيون لم يستطع أن يقدّم أسباباً موجبة للتّخلّي عن القافية كلّها سوى حقيقة أنّه عرف أنّ الإغريق واللاّتين كانوا ضدّها " [2].

وقد دافع دانييل عن التّقفية، لأنّها جزء من لغتنا، وقانون من قوانينها التي تمتع عن طريق موافقته الأصوات للأذن. والشّعر قالب من الكلمات ضمن قياس محدّد، مختلف عن عادي الكلام، يتألّف من إيقاعات أو أوزان تتدفّق بيسر، وتتحوّل من كلمات عاديّة إلى إيقاعات عندما تقوم الأذن ذاتيّاً بترتيبها في أماكنها الخاصّة [3].

وبعد الوقوف عند جماليّة إيقاع الأصوات المفردة في القوافي على وجه الخصوص، تبرز دراسة جماليّة إيقاع الأصوات في بنى الكلمات، فقد " رأى سارتر أنّ الشّعراء قومٌ يترفّعون باللّغة عن أن تكون نفعيّة...وأنّ الشّاعر أبعدُ ما يكون من استخدام اللّغة أداة. وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشّعريّ في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ " [4].

وقد وجد الجرجانيّ على مستوى إيقاع الكلمة المفردة أنّ " في جزالتها إيقاعاً حسناً، وجزالة اللّفظ تتوافر له إذا لم يكن غريباً، ولا سوقيّاً مبتذلاً، تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها "[5]، ولكنّه عاد ونفى صفة الجمال أو القبح عن الكلمات المفردة في نظريّته عن النّظم متأثّراً بنزوعه الدّينيّ كما مرّ معنا سابقاً.

---

[1] - انظر: هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 463 .
[2] - ريد،طبيعة الشّعر، ص50.
[3] - انظر: المرجع السّابق نفسه، ص50-51.
[4] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 163 .
[5] - هلال ، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 167.

والكلمات المفردة لا تتساوى في دلالاتها عن المعاني لاستحالة التّرادف المطلق، ولما لهذه المفردات من دلالة عن معاني الجمال والجلال، أو القبح والشرف و النّبل والوضاعة، ولبعض الكلمات المفردة جرسٌ إيقاعيٌّ خلاّب بمفردها قبل التّأليف، ويزداد هذا الجرس حلاوة حين يوظّف بالشّكل الصّحيح على يد الشّاعر المبدع في خلال القصيدة مثل كلمات: (رندلى، الياسمين، الصّبا، كأس) في عناوين المجموعات الشّعريّة عند سعيد عقل، و(فراشة، الجرّة، نجوم، خاتم، قرنفل)، وغيرها في عناوين قصائد سعيد عقل الشّعريّة، و(الزّهر، الشّمس، سنى، عنبر، السّتار) في قصيدة (نزول السّتار)[1] التي يقول فيها:

دعْ من غدٍ و أمسْ

أليومَ خذ خصري

و ارقص على الزّهر

و لتتلوّ الشّمس

أحبّها تغار

هذي التي فوقُ

و أنتَ لي طوقُ

من قبلٍ و نار

الشّمس أم أنا

قل و سنى عينيك

قل من على كفّيك

تقلقُ أفتنا ؟

و تُشتهى أكثر

و بعد ما تغيب

تسأل يا حبيب

من خصرُها عنبر ؟

الشّمس فلتهلك

أنزِل كمن يغار

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلّد الخامس ، قصائد من دفترها ص 185 – 187 .

بوجهها السّتار

كلّ جمالي لك .

يمثّل الشّاعر في النّصّ السّابق نقطة التقاء هامّة بين شيئين جميلين هما الشّمس والحبيبة، تبدو المقارنة بينهما صعبة في الإطار العامّ للنّصّ، فيستهّل الشّاعر نصّه بثنائيّة ضدّية، تمثّل الصّراع بين الماضي والمستقبل، فالشّمس أعرق من الحبيبة في القدم، وأكثر منها جلالاً وإشراقاً ونوراً، لكنّ الإيقاع يقودنا بوتيرته السّريعة من خلال الجمل القصيرة لنجد الشّاعر يغار على حبيبته حتّى من الشّمس، فيسهم الإيقاع في خرق ما توقّعناه من تفوّق لجمال الشّمس، لتختفي الشّمس وتغيب، وكأنّما أسدلنا بوجهها ستاراً، وتبقى الحبيبة الأجمل.

واللّفظة المفردة من العوامل التي حملت الشّكلانيّين الرّوس على التّمييز بين الوزن والإيقاع، فوجدوا أنّ الوزن نتيجة من نتائج الإيقاع، لأنّ جرس الألفاظ والمحسّنات اللّفظيّة والبديع عندهم " وسائل يستعين بها النّثر في توليد إيقاعه. وهي وسائل ذات طابع لفظيّ صوتيّ في المقام الأوّل. كما أنّها غير مختصّة بالنّثر، بل لعلّ من الدّقّة أن نقول: إنّها مستعارة من الشّعر. ولمّا كان الشّعر لا يكتفي بها في توليد إيقاعاته علمنا مقدار ضآلة إيقاع النّثر إذا ما أريد له أن ينافس الإيقاع الصّوتيّ للشّعر. ولذلك كان من الصّعوبة الاقتناع بزعم من يزعم أنّ للنُّثر إيقاعاً يداني إيقاع الشّعر. ولعلّ ما نقوله هنا يدخلنا رأساً إلى صلب ما رآه الشّكلانيّون الرّوس في هذا الشّأن. وهنا سنرى للإيقاع مكانةً رفيعةً باعتباره خاصّيّة للقول الشّعريّ ومبدأً مميّزاً له. وسنرى أيضاً أنهم يميّزون بين الوزن الإيقاع، على اعتبار أنّ الأوّل منهما نمط سكونيّ محدّد، في حين أنّ الثّاني حركة دائبة غير مقيّدة بقيد. فكان طبيعيّاً إذن أن يتّسع مفهوم الإيقاع عندهم كيّ يضمّ تحت فضائه مفهوم الوزن. بل إنّهم يقولون: إنّ الوزن ليس سبباً للإيقاع، وإنّما هو تأثيره ونتيجته"[1].

وقد نفى بعضّ النّقّاد وجود الكلام الحسن لذاته على نحو ما فعل عبد القاهر الجرجانيّ، ووجد أنّ جمال الكلام في نظمه، وقد وقفنا عند الدّافع الدّينيّ وراء هذا الموقف، ومن حقّنا في هذا المقام أن نعتقد أنّه لولا وجود الكلام الحسن لذاته ولمعناه، على مستوى الألفاظ المفردة، لما وجدت نظريّة الانقراض اللّغويّ، بسبب وجود الألفاظ المتعدّدة للمعنى

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص92 .

الواحد، وهو ما يُعرف بالتّرادف[1]، ومع مرور الزّمن يستمرّ البشر في استخدام الأنسب والأجمل للمعنى المراد التّعبير عنه بهذه الألفاظ المترادفة، ويهجرون الأقلّ جمالاً مناسبةً للمعنى فتنقرض بعض المفردات، مثلما تولد مفردات جديدة.

وإيقاع الكلمة المفردة يمثّل حلقة من السّلسلة الإيقاعيّة على مستوى القصيدة، فقد اتّسع عند ب. توماشيسفكي " ليشمل سلسلة من العناصر اللّسانيّة التي تسهم في بناء البيت الشّعريّ، وإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المدّ في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يتأتّى من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني الجناسات ".[2] فالكلمة الواحدة فيها من الأصوات ما يجعلها مرنة إيقاعيّاً، تأتي هذه المرونة من أصوات المدّ في الكلمة، فهي قابلة للمطّ والتّطويل والتّقصير، وفي العبارات المؤلّفة من كلمتين أو أكثر تتّسع حلقة الإيقاع لنلاحظ إيقاعاً بلاغيّاً على مستوى الجناسات، التي تولّد مفارقةً إيقاعيّة تنجم من التّماثل الصّوتيّ والاختلاف الدّلاليّ، وتولّد على مستوى التّضادّ والمقابلات نوعاً من الحركة الدّاخليّة في النّصّ فتزداد فاعليّة الإيقاع وحيويّة النّصّ.

الإيقاع الخارجيّ و الجمال الفنّيّ (التّناسق، التّناسب، التّوازن، الانسجام)

بعد أنّ وقفنا عند الإيقاع بين الشّكل والمضمون ووجدناه قضيّة شكليّة مضمونيّة في آنٍ واحدٍ معاً، نجد من المهم أنّ نقف عند آليّة تشكّل الإيقاع في القصيدة أو الكلام، من خلال النّظر إلى خصائص الحروف أو الفونيمات الصّوتيّة؛ فالصّوت اللّغويّ أو الحرف أو الفونيم هو نواة الفنون القوليّة بشكل عام، والفنّ الشّعريّ بشكلٍ خاصّ، ويختلف هذا الصّوت من لغة إلى أخرى ومن حرف إلى آخر، حتّى أنّ الصّوت الواحد يختلف نطقه ونغمته من فردٍ إلى آخر، لكنّ ملاحظة ذلك تحتاج إلى أجهزةٍ غاية في الدّقّة، وعلى هذا يمكننا أنّ نقول: إنّ الإيقاع يبدأ من دائرة صغيرة أو بؤرة صغيرة هي بؤرة الصّوت اللّغوي ثمّ يتوسّع إلى دائرة أكبر منها، وهي الكلمة ثمّ العبارة أو الجملة، ثمّ البيت أو المقطع الشّعريّ، ثمّ القصيدة بشكل كامل، وهناك أيضاً أمور إيقاعيّة خارجة عن هذه الأشياء، بوصف الإيقاع قضيّة لفظيّة لا كتابيّة لا يُسمع عندما يكون مكتوباً على الأوراق، ولا يحكم عليه إلاّ من خلال المرسل، لذلك

[1] - التّرادف Synonymie : هو تعدّد الدّوال التي تشير إلى مدلول واحد . انظر :قدور ، أحمد ، مبادئ اللّسانيّات ، ص 310 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، ص 92 .

فإنّ النّبر والتّنغيم وجهارة الصّوت وانخفاضه وجنس المرسل وعمره أشياء كلّها عوامل مؤثّرة في الإيقاع.

وإذا أمكن لنا أنّ نقسّم هذه الأمور الإيقاعيّة في دوائر، فإنّنا نجد أنّ دائرة الحرف أو الصّوت من أهمّ الدوائر لأنّها الدّائرة الدّاخليّة أو الدّائرة النّواة، ثمّ تتوسّع هذه الدّائرة لتدخل في دائرة أوسع، هي دائرة الكلمة المفردة، ويمكن اعتبار هاتين الدّائرتين أو وصفهما بأنّهما الإيقاع الدّاخليّ للقصيدة أو للنّصّ الأدبيّ، ثمّ تأتي دائرة العبارة أو الجملة أو البيت أو المقطع الشّعريّ، و هي دائرة يمكننا أنّ نسميها دائرة النّمط أو النّموذج الإيقاعيّ، وانطلاقاً من هذا المبدأ فإنّ الخليل قد قدّم لنا مجموعة من الدّوائر أو النّماذج الإيقاعيّة في بحوره الخمسة عشرة، وتأتي في المرحلة الأخيرة الدّائرة الأوسع والأشمل، وهي الدّائرة المتعلّقة بطبيعة المرسل، حيث تشكّل عوامل النّبر والتّنغيم وسلامة جهاز النّطق وطبيعته عند المرسل وعمره وجنسه وموقفه الانفعاليّ أساس هذه الدّائرة الإيقاعيّة، وبالنّظر إلى هذه الدّوائر مجتمعةً يمكننا أن نبرّر أنّ القصيدة الواحدة نفسها قد تكون مقبولة محبوبة عندما يلقيها شاعر أو منشدٌ أو مغنٍ ما، وقد لا يُستساغ إيقاعها من مرسل آخر؛ لأنّ الشّعر فنّ إيقاعيّ يعتمد على الإلقاء والمشافهة بالدّرجة الأولى، وتزداد حلاوة الإيقاع كلّما ازدادت عناصر الجمال في الدّوائر الثّلاث، وكلّما حسن التّوفيق بينها.

وتختلف المقاييس الجماليّة للإيقاع من دائرة إلى أخرى، فدرجة وضوح الصّوت مقياس هامٌّ من المقاييس الجماليّة المتعلّقة بالصّوت المفرد، وحسن التأليف، وتباعد المخارج من المقاييس الجماليّة المتعلّقة بإيقاع الكلمة المفردة، وجودة التّركيب من المقاييس الجماليّة المتعلّقة بجمال العبارة أو الجملة أو البيت أو المقطع، والجنس والعمر والحدّة والغلظة وطريقة النّبر وموقعه وأسلوب التّنغيم والموقف الانفعاليّ من المقاييس الجماليّة المتعلّقة بالمرسل أو بالدّائرة الإيقاعيّة الأكبر والأوسع، وتزداد الجماليّة إذا أحسن الشّاعر في الدّوائر الثّلاثة، وأحسن في تحقيق التّناسب والتّناسق والتّوازن والانسجام بينها. وبناءً على ذلك تتّضح شدّة حساسيّة الإيقاع في القول الشّعريّ، وإن كان بدا على شيءٍ من البساطة للوهلة الأولى، بساطةٍ يعود للخليل القسط الأكبر من إرساء دعائمها، حين قسّم حروف العربيّة جميعاً إلى نوعين متحرّكٌ وساكن، ولا فرق على مستوى الإيقاع بين أن يكون هذا الحرف شفويّاً أو أسنانيّاً أو حلقيّاً، ولا

أهميّة، ولا فرق بين أن يكون هذا الحرف مكسوراً أو مضموماً أو مفتوحاً، مع غضّ النّظر عن الحروف السّابقة واللاّحقة لهذا الحرف، وكلّ هذه الأمور أمورٌ إيقاعيّةٌ غايةٌ في الأهمّيّة.

بعد الوقوف عند الأصوات المفردة في الكلمة الواحدة، والقافية الواحدة، لا بدّ من النّظر إلى إيقاع الكلام من خلال تأليفه، وتبزغ الكلمات في عمليّة التّأليف الشّعري " في العقل الواعي مثل (أشياء) معزولة موضوعيّة مع تّكافؤ واضح في حالة الاهتياج العقليّ للشّاعر. وترتّب الكلمات في تسلسل أو إيقاع يقوى حين تُستنفَد حالة التّوتّر العقليّ للشّاعر أو يتخلّص منها بطريق هذا التّكافؤ الموضوعيّ. ولهذا الوصف للعمليّة الشّعريّة ثمّة مؤهّل واحد علينا أن نظفر به...ويستفاد من هذه النّظريّات أنّ حدس الشّاعر أو كشفه تعبّر عنهما بوضوح المعادلة الموسيقيّة في الكلمات. وأحسب أنّ هذا يكون ممكناً في كلمات وعبارات معزولة، وخاصّة تلك الكلمات والعبارات ذات المعنى (الخاصّ) العالي التّصويت...وطبيعيٌّ أنّ الكلمات صوتها، وحتّى مظهرها المجرّد، هي كلّ شيء بالنّسبة للشّاعر: فالإحساس بالكلمات هو الإحساس الشّعريّ. غير أنّ الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء الصّوت إلى صورة مرئيّة وفكرة مجرّدة، والشّاعر حتّى حين يغدو واعياً الكلمات في عمليّة التّأليف يشعر بها، وهي تصبغ وعيه ليس فقط بالصّوت، بل باللّون والضّوء والقّوّة أيضاً، إنّها تصبغه بالمعنى. ولا يعتمد الشّعر على جرس الكلمات فحسب. إنّما على ترجيعاتها العقليّة أيضاً "[1].

يتشابه النّصّ الشّعريّ مع النّصّ الموسيقيّ في سعيه إلى تحقيق التّآلف والانسجام بين مجموعة من الأصوات، وقد يحافظ منتج النّصّ الموسيقيّ والشّعريّ على هذه النّسب المتوقّعة من قبل المتلقّي، وقد يخرق هذه النّسب وتآلفها. " وإذا كانت الموسيقا تُبنى على التّناسب الصّوتيّ، فكذلك الشّعر يقوم على هذا المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزّمان....ومع النّصّ الشّعريّ العربيّ الحداثيّ كان الخروج عن إشباع التّوقّع وتحطيم علاقات التّآلف بين المتلقّي من بين العناصر الإبداعيّة في تجديد القول الشّعريّ، إذ اهتمّ الشّاعر المعاصر بخلق المفاجآت والصّدمات بواسطة الإيقاع المتولّد عن استجابات النّفس، وهذا ما يجعل المتلقّي في وضعيّة انتظار الجديد على مستوى التّشكيل الصّوتيّ والموسيقيّ المتناسب مع الحالات النّفسيّة المتموّجة للشّاعر، وهنا تتجلّى قدرة الشّاعر الإبداعيّة في السّيطرة على وضع الكلمات في أفضل نسق يساوي تماماً الحالة الشّعوريّة التي يشكّلها، من

---

[1] - ريد، طبيعة الشّعر ، ص 43 – 44 .

خلال الكلمة التي اكتسبت وضعها داخل السّياق. واختيار الكلمات نفسيّاً وموسيقيّاً وتفجير طاقاتها الإيحائيّة والدّلاليّة، وربطها بأخواتها في تناسب وانسجام زمنيّ يضفي عليها تناسباً إيقاعيّاً قد يتغيّر من وضعيّة إلى أخرى دون الحاجة إلى التزام وضعيّة واحدة كما حدث في شعرنا القديم والكلاسيكيّ. وقد أدرك الشّاعر المعاصر أنّ الكلمة تفقد شخصيّتها المستقلّة عندما تدخل في انتظام مع كلمات أخرى، وتتعدّد معانيها ودلالاتها، كما تتعدّد سياقاتها، ومن هنا، المتلقّي لا يتلقّى الكلمات الشّعريّة كأصوات كما يتلقّى الأصوات الموسيقيّة، بل يتلقّاها أيضاً كدلالات، وهذا ما يؤثّر في عمليّة التّلقّي، وفي تاريخ التّلقّي للكلمات وفي دلالاتها "[1] .

وفي عمليّة التّأليف " يُنظر في الكلام إلى سهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كلّ كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب، ولا خلل شائن"[2]. ويشترط عبد القاهر الجرجانيّ " لجمال الصّورة الأدبيّة تآزر الجمل المتآلفة على معنى، كي يتمّ بها وضع الصّورة، فيتحقّق الحسن في النّظم...، ويرى أنّ هناك محسّنات تجري في الألفاظ كالتّطبيق والاستعارة وأقسام البديع. ولكن من حيث هي ألفاظ – إذ أنّ الألفاظ من حيث هي ألفاظاً لا تخرج عن أن تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلاّ من جهة تلاؤمها في الحروف، وخفّتها على السّمع أو تنافرها وثقلها – بل من حيث هي محسّنات لفظيّة في الصّياغة والسّياق، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرّد اللّفظ، وقد يخلو الكلام من هذه المحسّنات اللّفظيّة السّابقة التي تجري في الألفاظ من حيث معانيها في الصّياغة، ولكن يتوافر فيها مع ذلك حسن النّظم، كما أنّه تتوافر له هذه المحسّنات مع حسن النّظم، فيكون قد قرئ الحسن من الجهتين، ووجبت له المزية بكلا الأمرين. والأشكال فيما توافر له حسن اللّفظ والنّظم أن تجد فيه من يغفل عن حسن النّظم، فيرجع الحسن كلّه إلى الألفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (طباق)، وما إليها "[3].

ويلحّ عبد القاهر الجرجانيّ على قيمة التّآلف الجماليّة في الكلام المنظوم، وهي قيمة لا يمكن ملاحظتها، عند الجرجاني، على مستوى الألفاظ المفردة، ويختلف التّآلف بين الحروف، التي هي أصغر الوحدات الإيقاعيّة، عن المساواة، ففي التّآلف يُنظر إلى عدم التّنافر و الغرابة، لكنّ الذي كان "يُراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامّة، بحيث

[1] - عبو ، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 144 .
[2] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 49 .
[3] - هلال ، النّقد الأدبيّ الحديث، ص280- 281. و انظر : دلائل الإعجاز ، ص 78 – 79 ، و أسرار البلاغة ص 19 – 20 .

تتساوى الأبيات في حظّها من عدد الحركات والسّكنات المتوالية، وفي نظام هذه الحركات والسّكنات في تواليها. وتتضمّن هذه المساواة وحدة عامّة للنّغم، وتشابه بين الأبيات، وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تامّ، وتكرار النّغم تألفه الأذن لتسرّ به النّفس في إدراكها عن طريق حواسّها المختلفة، فإذا رأت العين شكل بلّور، سرّت بتساوي جوانبه، فإذا اكتشف بعد ذلك تناسب زواياه، تضاعف سرورها، وكلّما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية، زاد سرورها على قدر اكتشافها. وكذلك الشّأن في الأصوات المناسبة، وفي الموسيقا. فترتيب نغمات الموسيقا تألفه الأذن، وتلذّ به، ولكن إذا فقدت الموسيقا التّناسب والتّساوي بين نغماتها كانت مدعاة نفور. وما الشّعر إلاّ ضرب من الموسيقا: إلاّ أنّه تزدوج نغماته بالدّلالة اللّغويّة"[1].

ويتشابه موقف ابن وهب مع موقف الجرجانيّ في شرط أن يتوافر في الكلام البليغ تناغم صوتيّ موسيقيّ؛ وتكاد تكون شروطه لفصاحة الكلمة شروطاً إيقاعيّة، فقد جعل من شروط الفصاحة في تأليف الكلمة سلامة مخارج حروفها، وخفّة حركاتها وعدم تنافرها مع غيرها؛ وقد نبّه على ما ينتجه تقارب مخارج الحروف في الكلمة من ثقل، فدعا إلى تجنّب ذلك فقال: " فكلّما تقارب مخرج الحرفين كانا أثقل على اللّسان منهما إذا تباعدا. ومن شأن العرب استعمال ما خفّ، وتجنّب ما ثقل، وكذلك لا يكادون يجمعون بين حرفين من مخرج واحد أو مخرجين متساويين، وإذا اجتمعا أدغموا أحدهما في الآخر "[2].

وقد ألحّ حازم القرطاجنّي على التّناسب في عمليّة التّأليف الشّعريّ تناسب في الإيقاعات الوزنيّة، على المستويين: المستوى الموسيقيّ النّطقيّ والمستوى النّفسيّ، فكان أفضل الأوزان عنده المتناسب [3].

وقد كان حسن التّأليف بين الحروف والكلمات من المعايير النّقديّة التي حكم فيها الآمديّ (– 270 هـ) بين أبي تمّام (– 231 هـ) والبحتريّ (– 284 هـ) يقول: ينبغي أن نعلم أنّ سوء التّأليف ورداءة اللّفظ يذهب بطلاوة المعنى الدّقيق ويفسده ويعميه حتّى يحوج مستمعه إلى طول تأمّل، وهذا مذهب أبي تمّام في معظم شعره...وحسن التّأليف وبراعة اللّفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً ... وذلك مذهب البحتريّ " . ويظهر هذا المقبوس التّطابق بين موقف الجرجانيّ والآمديّ من أنّ التّفاضل الجماليّ لا يقع في الحروف والألفاظ،

---

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص 464 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر ، ص 260 – 261 .
[3] - انظر: إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 30 – 31.

وإنّما في التّأليف بينها، على الرّغم من أنّ للألفاظ المفردة، في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتاً منكراً كصوت حمار، وأنّ لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النّغمات والطّعوم. غير أنّ ذلك الإيقاع المفرد للكلمة الواحدة لا يشكّل تجانساً صوتيّاً لخلق قيمة جماليّة وموسيقيّة، إلاّ إذا دخلت تلك الإيقاعات المتنافرة في ضرب من النّسيج، تألّفت فيه المتنافرات، وتندغم فيه المتماثلات " [1].

ونتيجةً لاستقراء الآراء السّابقةأرى أعتقد أنّ العرب لم تولِ القيمة الإيقاعيّة للحرف المفرد أو الكلمة المفردة كبير قدرٍ، سيراً وراء عبد القاهر الجرجانيّ الذي يكمن الباعث الدّينيّ وراء موقفه من إيقاع الألفاظ المفردة والكلمات المفردة، وأكثر ما يتجلّى تأثير هذا الموقف في القصيدة الكلاسيكيّة العربيّة التي وقعت في الحشو، وكثيراً ما نظم العرب العلوم والمعارف على إيقاعاتها، واستبدلوا كلمة بأخرى تؤدّي معناها أو ما يقرب من معناها سعياً وراء الوزن العروضيّ، دون النّظر إلى خصائص الحروف، لأنّ خصائص الحروف العربيّة الإيقاعيّة – وفق نظريّة الخليل العروضيّة – تنحصر في صفتين متضادّتين هما الحركة والسّكون بدلاً من أن تتّسع دلالة إيقاع الصّوت اللّغويّ متأثّرةً بحركة من الحركات الأربع، وهي أبعاض أصوات المدّ، بالإضافة إلى إغفال العديد من الإيحاءات التي قد يوحيها الصّوت اللّغويّ انطلاقاً من خصائصة النّطقيّة وصفاته اللّحنيّة، و متأثّرةً بصفات وخصائص و حركات ما جاور الصّوت اللّغويّ من أصوات، وبهذا يبدو الإيقاع العربيّ للقصيدة كما أرساه النّقد الكلاسيكيّ قريباً من نظريّة الأنساق البنيويّة، كما أرساها سوسير، حيثُ الكلمة علامة لا قيمة لها بمعزل عن نسقها، ولو فقدناها صحّ أن نستبدلها بأيّ كلمة أو أي شيء آخر حتّى لو كان عود كبيرت في مثال لعبة الشّطرنج الشّهير.

ويتّضح من استقراء الآراء السّابقة في عمليّة التّأليف الشّعريّ نجد أنّ الإيقاع ينطلق من بؤرة إيقاعيّة مركزيّة، أو دائرة إيقاعيّة صغيرة هي دائرة الصّوت اللّغويّ، لا تلبث هذه الدّائرة أن تتّسع متأثّرة بحركة هذا الصّوت، طبيعة وخصائص وحركات ما جاوره من أصوات، لننتقل إلى دائرة أوسع منها، هي دائرة العلامة اللّسانيّة المفردة، ثمّ دائرة العبارة أو الجملة أو البيت الشّعريّ، وتأتي دائرة المقطع الشّعريّ أو النّصّ الأدبيّ الكامل في وحدته العضويّة بعد هذه الدّائرة، لنقف أخيراً عند دائرة أوسع وأشمل، تتعلّق بطبيعة صوت الشّاعر المرسل، وما

[1] - انظر: المرجع السّابق نفسه، ص 88 - 89

له من قدرة على ممارسة سلطته كمؤلّف[1]، من خلال الإنشاد والنّبر والتّنغيم والمدّ والإدغام والتّلوين الصّوتيّ، ويمكننا أن نقدّم رسماً توضيحيّاً لهذه الدّوائر الإيقاعيّة:



وقد وجد الدّكتور يوسف إسماعيل أنّ تقسيم الإيقاع الشّعريّ إلى موسيقا خارجيّة، وموسيقا داخليّة، فكرة غير صائبة، فللإيقاع مستويات في الصّوت والتّركيب والدّلالة، ولا يمكن الفصل بينهما، لأنّها مجتمعة تميّز بين النّثر والشّعر. وقد شمل الإيقاع الخارجيّ عند بعض الدّارسين الوزن والموازنات الصّوتيّة على حدّ سواء، وبهذا الاعتبار أصبح الإيقاع الخارجيّ " حركة صوتيّة تنشأ من نسق معيّن من العناصر الصّوتيّة في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كلّ ما يوفّره الجانب الصّوتيّ من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصّوتيّ الواحد أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسّنات بديعيّة وما إلى ذلك، بل هو اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني. بينما يدخل الإيقاع الدّاخليّ في بناء القصيدة. فهو حركة موقّعة في نسيج القصيدة، ولا يمكن إدراكها من خلال حاسّة السّمع أو البصر، وإنّما من خلال فهم متكامل لنموّ الحركة داخل البناء الكلّ للقصيدة. إنّ هذا التّمييز بين الإيقاعين: الخارجيّ، بارتباطه بالصّوت، والدّاخليّ، بارتباطه بالحركة البانية، دفع أحد الدّارسين إلى اقتراح مصطلح التّوقيع للدلالة على الحركة البنائيّة بدلاً من مصطلح الإيقاع الدّاخليّ؛ لأنّ

[1] - انظر : الموسى ، جماليّات الشّعريّة ، ص 280 .

الإيقاع – برأيه – ظاهرة صوتيّة، والحركة البانية مرتبطة بالتّنظيم الدّاخليّ للنّسج الدّلاليّ. ويعود خطل ذلك الاقتراح إلى اجتزاء عنصريّ المصطلح: المشترك الدّلاليّ الثّابت – أي النّظام – والمضاف إلى المشترك الدّلاليّ الثّابت – أي الصّوت – بل وقبلهما، إذ عدّ الإيقاع ظاهرة صوتيّة تحصُر بالمادّة الصّوت ولا يتعدّاها " [1].

وتوظيف الإيقاع دلاليّاً ممّا يزيد في جماليّته، وتأتي هذه الجماليّة من قيم التّآلف والتّوازن والتّناسب والانسجام الجماليّة، انسجام بين الحروف في الكلمات، وبين الكلمات في العبارات والجمل، من جانب، وبين الأصوات ودلالاتها من جانب آخر، " وبقدر ما يكون الانسجام الواجب تحقّقه بين الدّلالة والوزن الشّعريّ كبيراً، فإنّه يتمخّض بالضّرورة عن التحام جدليّ متطوّر بين فضاء الوزن والفضاء الدّلاليّ في النّصّ الشّعريّ يزيد من أهميّة الوزن. وتزداد هذه الأهميّة أكثر كلّما أصبح الوزن عنصراً دلاليّاً في النّصّ أي أن يكون مجسّداً أو معمّقاً للبنية الدّلاليّة في ذاتها. إذ يبدأ من هنا اكتساب جماليّاته الخاصّة التي لا يمكن لها أن تتحقّق من دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتّفاعل مع بؤرة المعنى، وما يتمخّض عنها من آفاق دلاليّة متشعّبة، قادرة على التّعبير عن التّجربة الشّعريّة بكلّ عمقها وثرائها وتعقيدها. وتصبح حركة الوزن طبقاً لهذا المفهوم بمثابة تعليق على المعنى، وأحياناً نجدها تحدّد هذا المعنى، أي تتدخّل في صلب طبيعة التّشكيل النّسيجيّ لنظم البناء في النّصّ"[2]. على نحو ما نجده من تناسب بين هسيس الحروف ورنين الكلمات وتآلف العبارات والجمل، ومعاني قصيدة (هموم)[3] التي يقول فيها:

نزلتِ وشَعرُك احلولى وثارا
نزلت على يديَّ ندىً ونارا
ألا مِن أينَ؟ مِن نجمٍ غَروبٍ
غروبٍ والنّجوم به سكارى
وقد غلغلتِ في زهرات حوضي
فملِنَ جوىً وميّلن الجرارا
أنا لم أبقَ ما أنا، أرجعيني

[1] -إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 20 – 21 .
[2] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 122 .
[3] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد السّابع ، دلزى ، ص 161 – 162 .

لآلئ حول زندك أو سوارا

حببتُكِ مرّةً أفلتّ منّي

حببتُكِ ضعتِ في قلبي مرارا

يتجلّى الانسجام على مستوى حروف الكلمات المفردة في كلمات(نزلت، احلولى، غلغلت، فملن، ميّلن، لآلئ، أفلتّ) التي يتجلّى فيها التّكثيف الإيقاعيّ لصوت اللاّم، الذي شكّل حلقة الرّبط بين الأصوات في المفردات، وبين المفردات في عبارات وجمل، واللاّم صوت من أصوات الإدغام، التي تلتحم بسهولةٍ مع غيرها، فيغدو صوت اللاّم صوتاً مرناً ليّناً، يتشابه مع ليونة جسد الحبيبة في إفلاتتها، ومع ليونة أعناق الورود في ميولها، فيتآزر الإيقاعان الدّاخليّ والخارجيّ في انسجام وتلاحم وتلاؤم بين بعضهما البعض، وبين الإيقاع العامّ والدّلالة من جانب آخر. ويساعد شعر التّفعيلة على هذا الانسجام بين البنيتين الصّوتيّة والدّلاليّة، أكثر منه في الأنماط الإيقاعيّة الخليليّة، وإن كانت " الأنماط الإيقاعيّة الخليليّة تتلوّن انطلاقاً من الحركة والسّكون على مستويين: خارجيّ وداخليّ. الخارجيّ هو المحدّد في علم العروض تحت أنواع البحور، التي تأتي من الحركة والسّكون في ترتيبهما ونسبهما، وما يجوز حذفه منهما وما لا يجوز، وفيما يتألّف منهما من أسباب وأوتاد وتفاعيل وأوزان. وينتج الدّاخليّ من الحركة الدّاخليّة ضمن النّمط الواحد، وذلك وفق مظاهر الزّحافات، وما يقترن بها من لين وتشديد وإمالة وتنويع لمخارج الأصوات"[1].

على الرّغم ممّا نجده من الخلط بين الإيقاعين الدّاخليّ والخارجي في المقبوس السّابق، من خلال الحديث عن موضوع الزّحاف والعلّة، وهو موضوع متعلّق أساساً بخدمة الوزن الخليليّ؛ أي الإيقاع الخارجيّ؛ أي الشّكل الظّاهريّ للإيقاع النّمطي بغضّ النّظر عن القيمة الإيقاعيّة النّاجمة عن طبيعة كلّ صوت وصفاته. فالتّشديد والإمالة إيقاعات متعلّقة بقضيّة الإنشاد، وهو ما يمكن تسميته بالإيقاع الخارجيّ؛ يتعلّق بمرسل النّصّ ليس بالنّصّ ذاته، وقد نوّهنا إلى أنّ أهمّ ما يميّز العديد من الشّعراء هو أسلوبهم الخلاّب في الإلقاء، ثمّ يأتي الدّكتور يوسف إسماعيل على الذّكر الحقيقيّ للإيقاع الدّاخليّ عندما يذكر مخارج الأصوات، وهو الإيقاع النّابع حقيقة من طبيعة الصّوت أو من داخل البنية الصّوتيّة الفونيميّة.

[1] - إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ ، ص 33 .

ويُنظر في تآلف الشّعر وتوافقه وانسجامه إلى موافقته لمقتضى الحال، وحسن ديباجته، وهو ما يمكن اعتباره تلاؤماً وتآلفاً وتوازياً بين البنيتين الصّوتيّة والدّلاليّة، حيث يقول ابن طباطبا:" ولحسن الشّعر وقبول الفهم إيّاه علّة أخرى، وهي موافقة الحال، التي يعدّ معناه له؛ كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبَتُ بإنشاده من الأعداء، و من يسرّ به من الأولياء. وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحطّ منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكّر مناقب المفقود عند تأبينه، والتّعزية عنه. وكالاعتذار والتّنصل من الذّنب عند سلّ سخيمه المجنيّ عليه، المعتذر إليه، وكالتّحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. وكالغزل والنّسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه. فإذا وافقت هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيّما إذا أيّدت بما يجذب القلوب من الصّدق عن ذات النّفس بكشف المعاني المختلج فيها، والتّصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحقّ في جميعها. والشّعر هو ما إن عُرّي من معنى بديع لم يّعرّ من حسن الدّيباجة. وما خالف هذا ليس بشعر. ومن أحسن المعاني والحكايات في الشّعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السّامع له إلى أيّ معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه، والتّعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التّصريح الظّاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما".[1]

وقيم التّآلف والتّوازن والتّناسب والانسجام الجماليّة إن توافرت في الكلام النّثريّ أكسبته رونقاً وإيقاعاً، وإن توافرت في الشّعر زادت إيقاعه حلاوة وطلاوة، وقد أشار أبو سليمان المنطقيّ إلى " المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النّفس، لا يحوم عليها شيء من قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذّهن الوثيق والفهم الدّقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذٍ تتركّب بين وزن هو النّظم للشّعر، وبين وزن هو سياقة الحديث "[2]. ووزن سياقة الحديث هذا، وفق ما يبدو في كلام المنطقيّ ما هو إلاّ إيقاع النّثر، الذي قورن بينه وبين الشّعر بشكل عامّ، وبين إيقاعيهما بشكلٍ خاصّ، ويتأتّى إيقاع سياقة الكلام هذه من السّلاسة والانسجام بين أجزاء الكلام بعضها ببعض، ومن التّناغم الدّاخليّ المعنويّ قبل أن يكون لفظيّاً جرسيّاً.

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص22 – 23 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر ، ص 257 .

ويتعدّى ابن طباطبا ذلك، فيرى في قيم التّناسب والتّآلف والتّوازن والانسجام شيئاً أساسيّاً في وحدة الشّعر الفنيّة، شرط الشّعر الجوهريّ والأساسيّ، " وقد قالت الحكماء إنّ للكلام الواحد جسداً وروحاً، فجسده النّطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشّعر أن يصنعه صنعةً متقنةً، لطيفةً مقبولةً حسنةً، مجتلبةً لمحبّة السّامع له والنّاظر بعقله إليه، مستدعيةً لعشق المتأمّل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه، فيحسّه جسماً ويحقّقه روحاً، أي يتيقّنه لفظاً، ويبدعه معنىً، ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصّفة فيكسوه قبحاً، ويبرزه مسخاً، بل يسوّي أعضاءه وزناً، ويعدّل أجزاءه تأليفاً، ويحسّن صورته إصابةً، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرّم عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقّةً، ويحصّنه جزالةً، ويدنيه سلاسةً وينأى به إعجازاً، ويعلم أنّه نتيجة عقله، وثمرة لبّه وصورة علمه، والحاكم عليه أوّله "[1]. وأكثر ما يُنظر في التّناسب عند ابن طباطبا إلى مطلع القصيدة وموافقة هذا المطلع لباقي أجزائها، لأنّ هذا التّناسب أكثر ما يؤثّر في وحدة القصيدة الفنيّة " وينبغي للشّاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله ممّا يتطيّر به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكرالبكاء ووصف إقفار الدّيار، وتشتّت الألاّف ونعي الشّباب، ذمّ الزّمان. لا سيّما في القصائد التي تضمن المدائح أو التّهاني. وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة "[2].

ويُبحثُ في ميدان الشّعر عن التّلاؤم بين حروف اللّفظة، والألفاظ مجتمعةً، بين أبيات القصيدة بيتاً بيتاً، وبين مطلع القصيدة وباقي أجزائها، وتوافق معاني أبياتها مع بعضها البعض، وقد دعا ابن طباطبا الشّاعر إلى التزام هذا التّلاؤم في تأليف الشّعر فقال: " وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه وبيّن تمامه فضلاً من حشوٍ ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السّامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنّه يحترز من ذلك في كلّ بيت، فلا يباعد كلمةً عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشوٍ يشينها، ويتفقّد كلّ مصراع، هل يشاكل ما قبله؟، فربّما اتّفق للشّاعر بيتان يضع مصراع كلّ واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبّه على ذلك إلاّ من دقّ نظره ولطف فهمه...وأحسن الشّعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدّم بيتٌ على بيت

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر ، ص 125 – 126 .

[2] - المرجع السّابق نفسه ، ص 128 .

دخله الخلل كما يدخل الرّسائل والخطب إذا نُقض تأليفها، فإنّ الشّعر إذا أُسّس فصول الرّسائل القائمة أنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السّائرة الموسومة باختصارها لم يُحسَن نظمُه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقّة معانٍ وصواب تأليف، ويكون خروج الشّاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً...حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغاً...لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلّقاً بها مفتقراً إليها. فإذا كان الشّعر على هذا المثال سبق السّامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربّما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشّعر"[1].

وتتشابه آراء وردزورث مع آراء ابن طباطبا السّابقة في الشّروط الجماليّة لعمليّة التّأليف الشّعريّ، فقد رأى وردزورث " أنّ عيب النّظم العقليّ كان جوهريّاً؛ ولذلك فإنّه يمكن أن يبحث عنه في عمليّة التّأليف نفسها... وقد شخّص هذا العيب اللّفظيّ بأنّه التّكلّف. وقد ركّزت جهوده كلّها على هذا على هدف العودة إلى النّزعة الطّبيعيّة وإلى بساطة العبارة الشّعريّة؛ لكنّه كان مصيباً جزئيّاً فقط؛ فلقد كان التّكلّف واحداً من أعراض الدّاء. فالعيب الحقيقيّ يلفّ وضع عقل الشّاعر بتمامه، وقد انعكس، ليس في أسلوب العبارة فقط، وإنّما في العمليّة الشّعريّة، وفي طرائق الشّعور، وفي الأسلوب، وفي الإيقاع والوزن. فطريقة وردزورث في الشّعر كانت متشابكة تماماً، ولنقل بدقّة إنّها كانت تحوّلاً في ردود أفعاله العاطفيّة إلى التّجربة"[2].

وقد أفرز البحث في قضيّة الشّكل والمضمون آراءً مختلفة ومتنوّعة، ولكنّها تدور كلّها في فلك قيم التّناسب والتّآلف والتّناسق والانسجام الجماليّة، فمن النّقّاد من وجد هذه القيم تآلفاً بين حروف اللّفظة الواحدة ثمّ بين الألفاظ، واكتفى بذلك، فعُدَّ من أنصار الشّكل، ومنهم من وجدها في تناسب معنى البيت مع باقي القصيدة، واكتفى، فعُدَّ من أنصار المضمون، وأمّا الذين نظروا إلى كلّ هذه التّناسبات فقد عُدّوا وسطاً بين أنصار الشّكل وأنصار المضمون " وإذا كان سبيل الكلام الأدبيّ سبيل التّصوير والصّياغة، فإنّ قدامة يتلاقى مع الجاحظ في نفس

[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 129 – 132 .
[2] - ريد، طبيعة الشّعر، ص 46 – 47 .

الفكرة، وهي أنّ المعاني مادّة الشّعر، والشّعر فيها كالصّورة، فلا ينبغي الحكمم على الشّعر بمادّته. أي معناه وإنّما يحكم عليه بصورته، كما لا يعيب النّجّار في صنعه رداءة الخشب في ذاته. ومقتضى هذا الرّأي أنّ الأدب عبارة جميلة وكفى. ولو أنّ الكاتب أكبر من شأن حقير، أو أحقر من شأن عظيم، في عبارات جميلة – وبعبارة أخرى – لو كان المضمون وضيعاً واللّفظ شريفاً، لما نال ذلك من شأن الكاتب بل لعدّ مقياس براعته. وسئل الأصمعيّ: من أشعر النّاس؟ فقال: من يأتي إلى المعنى الخسيس، فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله خسيساً، و قد انتهى الأمر إلى الاهتمام بنقد الصّياغة، ودراسة خصائصها، في الكلمات والجمل، فكاد يكون هو مفهوم النّقد عند البلاغيّين فيما بعد "[1].

وقد ذهب ابن خلدون إلى أكثر ممّا ذهب إليه الجاحظ من أنّ العبرة بالألفاظ، بل قال بتبعيّة المعاني للألفاظ، التي تطلعنا على المعاني، وبدونها لا تُفهم العاني. وقد راى ابن خلدون أنّ المعاني لا تحتاج على كثرة عناء، وإنّما العبرة في تأليف الألفاظ " وفي طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة. والألفاظ كالقوالب للمعاني، كالأواني التي يغترف بها الماء، تتفاوت فيما بينها من حيث نوعها ما بين أوانٍ ذهبيّة أو فضيّة أو زجاجيّة، أو خزفيّة. والماء واحد، وكذلك جودة اللّغة وبلاغتها في الاستعمال، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه، باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها، وإنّما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللّسان – إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن – بمثابة المُقْعَد الذي يروم النّهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه.... وفي الحقّ كان أكثر ما ذكره النّقّاد خاصّاً بجمال اللّفظ وجمال التّعبير عنه، دون المعنى فمن البلغاء من يقول: فقر الألفاظ وغررها، كجواهر العقود ودررها فإذا وسم إغفالها بتحسين نظومها، حلي أعطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعها....وجاء حرٌّ منها مصفّى من كدر العيّ والخطل، مقوّماً من أود اللّحن والخطأ، يموج في حواشيه رونق الصّفاء لفظاً وتركيباً، قبله الفهم، والتذّ السّمع، وإذا ورد على ضدّ هذه الصّفة صدئ الفهم منه. و تأذّى السّمع به، تأذّي الحواس بما يخالفها "[2].

---

[1] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 257 . و انظر : ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشّعر ، ط1 ، القاهرة ، 1934، ص 101 .

[2] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 257 – 258 . و انظر : ابن خلدون المغربيّ ، عبد الرّحمن ، المقدّمة ، ط1 ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 528 .

وتأليف الكلام على قدر عقول المستمعين، بطريقة يتآلف ويتناسب فيها الشّكل والمضمون، البنيتان الصّوتيّة والدّلاليّة، وهذا شرط الجمال الفنّيّ عند عمرو بن عبيد حين قال: " إنّك إن أوتيت تقرير حجّة الله في عقول المكلّفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشّواغل على قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسّنّة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستحققت على الله جزيل الثّواب "[1] .

وقد وجد أبو هلال العسكريّ أنّ مدار البلاغة قائم على تحسين اللّفظ، ويأتي هذا التّحسينمن إحكام الصّنعة في عمليّة التّأليف لأنّ " الخطب الرّائعة والأشعار الرّائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط؛ لأنّ الرّديء في الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام، وإنّما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله وفهم منشئه...والحقّ إنّ لكلّ واحد من الخطابة الشّعر نصيبه من تحسين اللّفظ والإفهام، لكنّا نرى أنّ ضرورة الإفهام والإقناع هي بالخطابة ألصق منها بالشّعر، في حين أنّ تحسين الألفاظ والعناية برونقها ألصق بالشّعر منهما بالخطابة. لعلّ أبا هلال يؤيّد ذلك، وإن لم يقله صراحةً بدليل أنّه حين أراد أن يستشهد على صحّة المقولة السّالفة في تقديم تحسين اللّفظ على الإفهام لم يجد إلاّ الأبيات الشّهيرة :

ولمّا قضينا من منى كلّ حـــــــاجةٍ   و مسّح بالأركان من هو ماسحُ
و شُدّت على هدب المهارى رحالنا   و لم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطـــــــــــراف الحديث بيننا   و سالت بأعناق المطيّ الأباطح

قال معقّباً: وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائقة معجبة . و الحقّ أنّ مجرّد التّنبّه على عدم تأثّر الشّعر بضعف مضمونه إن كان التّعبير جميلاً كافٍ لكيّ يؤكّد وظيفة الشّعر الأكثر أهميّةً، وأعني بها وظيفة الإمتاع [2] ".

[1] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 315 ، و انظر ، الجاحظ : البيان و التّبيين ، تح: عبد السّلام محمّد هارون ، ط1 مطبعة لجنة التّأليف و التّرجمة و النّشر ، القاهرة 1948 - 1949 ، ج 1 ، ص 144 .

[2]- المرجع السّابق نفسه ، ص 316 - 317 . و انظر : العسكريّ ، أبو هلال ، الصّناعتين ؛ الكتابة و الشّعر ، تح : علي محمّد البجّاوي ، ، و محمّد أبو الفضل إبراهيم ، ط1 ، دار إحياء الكتب العربيّة ، القاهرة 1952 ، ص 58 . و ممّن علّق على الأبيات السّالفة أيضاً ابن قتيبة : الشّعر و الشّعراء ج 1 /، ص66 – 67 . و ابن طباطبا : عيار الشّعر ، ص 138 – 139 ، و الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص 338 - 339 .

الإيقاع من البؤرة المركزيّة إلى الدّائرة الإيقاعيّة

دراسة في جماليّة هندسة الإيقاع في (خماسيّات الصّبا) عند سعيد عقل:

" يؤلّف التّمركز الصّوتيّ قيمة إيقاعيّة معيّنة تتناسب مع واقع الحال الشّعريّة التي تفرض نوعاً محدّداً من التّمركز الصّوتيّ من جهة، ومن طبيعة وحجم كثافته ومن تنوّعه وتوزّعه من جهة أخرى. وتفضي هذه القيمة الإيقاعيّة بالضّرورة إلى قيمة دلاليّة بسبب ارتباط كثافة الصّوت وتجمّعه بما يستجيب لمعطيات تتعلّق بمستوى نموّ التّجربة وتطوّرها داخل النّصّ الشّعريّ. يتكوّن هذا التّمركز الصّوتيّ عن طريق تكوين تجمّعات صوتيّة متماثلة أو متجانسة، وهذه التّجمّعات إنّما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزّع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً أخرى في كلمات تجري على وفق نسق خاصّ متمخّض عن وعي شعريّ و إمكانيّة مهمّة في رسم خطوط المشهد الشّعريّ للنّصّ إيقاعيّاً ودلاليّاً"[1].

يقودنا سعيد عقل في (خماسيّات الصّبا) إلى مجموعة من الحالات الوجدانيّة التي يعيشها الإنسان في ميعة صباه، حيث ريعان وتفجّر الحيويّة والمشاعر الدّافقة، التي تتنوّع وتتوازى تتقاطع مع بعضها البعض حيناً، وتتوتّر وتحتدّ وترتفع وتتناقص حيناً آخر، وهذا ما نستشفّه من الإيقاع العامّ لهذه الخماسيّات بما يتضمّنه من إيقاعين، خارجيّ وداخليّ. فظاهرها مخمّساتٌ شعريّة تحاكي مجموعة كبيرة من النّصوص الأدبيّة الشّامخة على مرّ عصور الشّعر العربيّ عبر مسيرته التّاريخيّة في بحوره المجزوءة والمشطورة والمنهوكة، في رجزه ورباعيّاته ومخمّساته وموشّحاته.

يتجلّى الإيقاع الخارجيّ في الخماسيّات على شكل مقاطع شعريّة خماسيّة الأسطر في توزيعها، غير متساوية في طولها، ينتهي أوّل سطر منها بحرف من حروف الرّويّ، الذي يعود للظهور كرويّ لسطر يتبعه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ممّا يسهم في تشكيل ترنيمة إيقاعيّة في كلّ خماسيّة من هذه الخماسيّات، ممّا يجعل المتلقّي يشعر بدرجة الإيقاع وحدّتها تارة، وانخفاضها وغلظتها تارةً أخرى، ولعلّ اختلاف أطوال الأسطر الشّعريّة في المقطع الواحد سببٌ من أسباب تنوّع الإيقاع في هذه الخماسيّات من حيث الحدّة والغلظة؛ فكلّما كان السّطر الشّعريّ طويلاً بدا الإيقاع الخارجيّ منخفضاً يميل نحو الغلظة، وكلّما كان قصيراً بدا

[1] - عبيد، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 139 .

الإيقاع حادّاً شديداً، وبالتّالي فإنّ تنوّع أطوال أسطر الخماسيّات يؤدّي إلى تنوّع إيقاعها وغناه، وبهذا يمكننا تشبيه الحبال الصّوتيّة لمنشد الخماسيّات بأوتار الآلة الموسيقيّة، وأصوات العلامات اللّسانيّة في السّطر الشّعريّ كأنّها النّقرات على هذه الأوتار، ولهذا فإنّ طول السّطر الشّعريّ أو قصره عامل أساسيّ وجوهريّ من عوامل تشكّل إيقاع السّطر والخماسيّة خصوصاً، وإيقاع النّصّ عموماً، إذا انطلقنا في دراستنا للإيقاع من السّطر وتوسّعنا نحو المقطّع والنّصّ الشّعريّ في بحثنا عن الإيقاع الظّاهريّ للنّصّ المدروس.

وعند البحث عن الإيقاع الدّاخليّ في سطر شعريٍّ من أسطر الخماسيّات، نجد أنّ الأصوات التي تتشكّل منها العلامات اللّسانيّة في السّطر الواحد تتفاعل مع بعضها البعض وتدخل في علاقات تجاوريّة تلاؤميّة أو تنافريّة، نتيجةً لما يتميّز به الصوّت اللّغويّ الواحد من خصائص، ولما يكتسبه هذا الصّوت من صفات أخرى تنتج عن تجاوره مع غيره من الأصوات، وتأثّره بصفاتها ومخارجها وتجانسه أو تنافره مع هذه الأصوات. وبهذا يمكننا أن نصف السّطر الشّعريّ الواحد بأنّه جملة إيقاعيّة أو دائرة إيقاعيّة – إن صحّ التّعبير – تتوازى أو تتقاطع مع غيرها من دوائر الخماسيّة لتشكّل الفلك الإيقاعيّ للخماسيّة بشكل خاصّ، وللنصّ بشكلٍ عامّ. وكذلك يمكننا ملاحظة نزوع سعيد عقل إلى التّكثيف الإيقاعيّ في خماسيّات الصّبا من خلال التّبئير الإيقاعيّ داخل السّطر الشّعريّ الواحد، أو داخل الخماسيّة الواحدة من هذه الخماسيّات، من خلال تكرار لبعض الأصوات اللّغويّة المتطابقة أو المتقاربة في صفاتها أو مخارجها، حيث يقول عقل في مطلع خماسيّات الصّبا[1]:

اعتب على الوجود

قل: لمَ أردتني يدا

تبخلُ بعد جود ؟

لوخزِ شوكها اعتدى

اعتب على الورود

يبدو الإيقاع بنوعيه (الدّاخليّ والخارجيّ) غامضاً من خلال الوهلة الأولى في مطلع هذا النّصّ الأدبيّ، ثمّ ما يلبث أن يتكشّف للدّارس المتمعّن، فالتّكرار المقصود للسّطر الأوّل من هذه الخماسيّة في السّطر الخامس ظاهرٌ وواضح للعيان في قول الشّاعر:

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد السّابع ، خماسيّات الصّبا، ص 171 .

اعتب على الوجود

اعتب على الورود

وهذا ما يشكّل لازمةً موسيقيّة للنّصّ أو ما يشبه اللاّزمة[1]، التي تساعد في تأكيد موقف الشّاعر العنيف حتّى في عتابه للوجود والورود، يمثّل هذا الموقف ثورة من ثورات الشّباب المتمرّد حتّى على ذاته، وهو تكرار سوف تزداد فاعليّتـــه في تحقيق التّآلف والانسجام بين المواقف الانفعاليّة والحالات الشّعوريّة، التي يعيشها الشّاعر في خماسيّاته من جهة، وبين الإيقاع العامّ النّاجم عن هذا التّكرار من جهةٍ أخرى، ويُنتج حركةً غنيّة بالعناصر الإيقاعيّة والعلاقات المتنوّعة في النّصّ الأدبيّ، حيث يتّخذ التّكرار أشكالاً متعدّدةً كتكرار الأصوات المفردة، والعلامات اللّسانيّة المفردة، وتكرار التّراكيب والجمل، حتّى إنّ التّكرار البسيط للصّوت اللّغويّ المفرد قد يكون مختلفاً في دلالته وإيحاءاته بحسب السّياق الوارد فيه، وتغدو الخماسيّة الواحدة دائرة إيقاعيّة لها وجهان، وجهٌ إيقاعيّ، ووجه معنويّ، وهما وجهان لنصّ شعريّ واحد، فالحدّة المعنويّة في العتاب، يرافقها حدّة إيقاعيّة في الأسلوب، والاستفتاح بفعل الأمر (اعتب) يعكس حدّة إيقاعيّة تعبّر عن حدّة معنويّة، وتتابع فعل الأمر لثلاث مرّات في الخماسيّة الأولى من هذه الخماسيّات، وهي (اعتب، قل، اعتب)، انفعال معنويّ حادّ، يوازيه تبئيرٌ إيقاعيّ يتمثّل في التّكرار على نطاق الأصوات اللّغويّة المفردة أوّلاً، والعلامات اللّسانيّة ثانياً، والأسطر الشّعريّة ثالثاً، فالدّال والعين صوتان يظهران بكثافة في سطور هذه الخماسيّة، ثمّ يأتي تكرار فعل الأمر (اعتب)، والجملة الاستهلاليّة في المقطع تتكرّر مع اختلاف صوت واحد في نهاية المقطع:

اعتب على الوجود

اعتب على الورود

يخرج صوت الجيم في كلمة (الوجود) من دائرة التّكرار ليحلّ مكانه صوت الرّاء في كلمة (الورود) في مطلع الخماسيّة ونهايتها، لتتّسع دائرة المعنى، لأنّ الرّاء حرفٌ تكراريّ، ممّا يوحي باتّساع العتب والانفعال على الصّعيد المعنويّ في الخماسيّة، وكذلك تتّسع دائرة الورود لتشكّل حقلاً واسعاً يتكرّر من خلال توالي نطق اللّسان بصوت الرّاء المتبوع بصوت المدّ

---

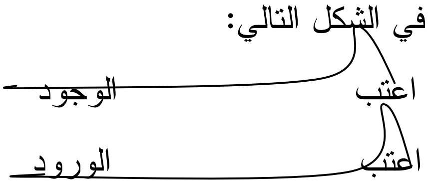
[1] ـ اللاّزمة هي الوقفة التي يستريح عندها الإحساس " الأداء " وهي تقابل القافية في النّوتة الشّعريّة . انظر : جوهرجي ، محمّد إسماعيل ، مصادر النّوتة الشّعريّة، ص152 .

السّاكن في كلمة الورود. وتتجلّى سمة التّوازي الإيقاعيّ من حيث البنيتين الصّرفيّة والتّركيبيّة، فالسّطر الأوّل من الخماسيّة يتألّف من ثلاث علامات لسانيّة، والسّطر الأخير من الخماسيّة ذاتها يتألّف كذلك من ثلاث علامات لسانيّة، لها نفس الوزن الصّرفيّ، ممّا يجعلنا قادرين على تمثيلها بخطّين متوازيين يبدأان مع انطلاق النّطق بهمزة الوصل في فعل الأمر، وينتهي كلٌّ من السّطرين بحرفين ساكنين (الواو الصّائت والدّال الصّامت). ويتمثّلان بالشّكل التّالي:

ا ع ت ب ع ل ى ا ل و ج و د

ا ع ت ب ع ل ى ا ل و ر و د

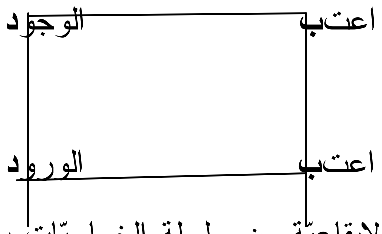
يعبّر الشّكل السّابق عن خطّين إيقاعيين متوازيين، أو دائرتين إيقاعيّتين متوازيتين، من خلال تعادل العناصر الصّوتيّة المشكّلة لإيقاع الدّائرتين، وتعادل ترتيب أصواتها من حيث الانطلاقة الحادّة بفعل الأمر، والوقوف على صوت الدّال الصّامت السّاكن المسبوق بحرف الواو الصّائت السّاكن، حيث يعكس السّاكنان في الوقف حالةً من الصّراع بين الوجود والورود بسكونهما، ونفسيّة الشّاعر المتوتّرة والمنفعلة، وهنا تدخل دائرة الإيقاع بصراع مع دائرة المعنى، ثمّ تظهر بعد ذلك علاقة إيقاعيّة جديدة تقوم على مبدأ التّوازي، فيظهر التّناسق الإيقاعيّ بين إيقاع الجمل وإيقاع مضمونها، فيظهر الاستهلال الانفعالي والوقوف السّاكن في مطلع الخماسيّة ومنتهاها، كما في الشّكل التّالي:



وتتجلّى جماليّة التّجربة الشّعريّة في مستواها الإيقاعيّ في خماسيّات الصّبا من خلال استغلال طاقات اللّغة على صعيد التّكرار الصّوتيّ والتّوازي الصّرفي والتّركيبيّ، وهذا ما ساعد الشّاعر على التّغلّب على قيود الوزن والقافية، ليحقّق التّلاؤم والانسجام بين المستوى الإيقاعيّ لنصّه وحالته الوجدانيّة والشّعوريّة المعنويّة في هذا النصّ، ثمّ لتتحقّق المطابقة بين الحال ومقتضاه من خلال هذا الاستثمار للمستويات اللّغويّة في هذه الخماسيّة، ثمّ يأتي الاستثمار الفعّال للّغة في مستواها البلاغيّ الجماليّ من خلال الجناس بين كلمتيّ (الوجود/ الورود) وبالجناس يتجلّى جمال التّرجيع الصّوتي المتوقّع مع اختلاف المعنى بين هاتين الكلمتين، ممّا يخلق نوعاً من التّشابه المعنويّ – إن كان التّشابه في المعنى يدلّ على تشابه في

المبنى-، وكأنّ الوجود في زهوّ الشّباب يشبه ألق الزّهور ونضارتها، وقد عبّر الشّاعر عن هذا المعنى عن طريق الاستفادة من طاقات التّشابه الصّوتي الإيقاعيّ في مفردات اللّغة، ثمّ يمضي الشّاعر في خماسيّاته إلى أعماق نفسه، حيث تتوتّر نتيجة لصراعها مع معوّقات الحياة، فيحاول، ومن خلال الإيقاع إعادة الانسجام والاتّزان إلى هذه الذّات الشّاعرة، التي تكشف تجربته الشّعريّة عن جمال إيقاعها.

والعلامة اللّسانيّة الأولى في مطلع السّطر الأوّل من الخماسيّة تنتهي بصوت الباء الانفجاري، وهو صوت من أصوات القلقلة والأصوات الشّفويّة، وهي أصوت شديدة الوضوح أثناء النّطق، والعلامة اللّسانيّة الأخيرة في السّطر ذاته تنتهي بصوت الدّال، وهو الآخر صوت من أصوات القلقلة، قريب في مخرجه وصفاته من صوت الباء، وهذا ما ينطبق تماماً على السّطر الأخير من الخماسيّة من حيث نهاية العلامة اللّسانيّة الأولى والعلامة اللّسانيّة الأخيرة، وهذا ما يسهم في إنشاء مربّع إيقاعيّ جديد في قلب الخماسيّة معتمداً على تقنيّة التّبئير الإيقاعي من خلال تكرار الحروف وتكثيف المتشابهات منها على الشّكل التّالي:



ويستمرّ تعاقب الحلقات الإيقاعيّة من سلسلة الخماسيّات بعذوبة وسلاسة لتطرق حروفها مسامع المتلقّي، فينتشي بين جمال الإيقاع الغامض المجرّد وجمال المعنى. والمتلقّي بما ينشده من لذّة لا يملك إلاّ أن يسلّم نفسه لهذين الإحساسين الجميلين (الإحساس بالمعنى، والإحساس بالمبنى)، معنى تصبح فيه الأحلام واقعاً، وتسيل فيه شلاّلات النّور على الأرض، ويصبح العشّاق كلاًّ موحّداً يدورون في فلك اللّيل، والنّور يغمر القمر، ويتّحد الشّاعر مع اللّيل الذي يحتوي القمر، والعشّاق كلّهم يدورون في فلكه، يشعر بهم، ويحسّ بإحساسهم فيقول[1]:

أمنية ! من قالها أمنية

أن يغدو النّور على الأرض سيل ؟

ويهجر اللّيلَ هوى الأغنية ؟

هلمّ، يا عشّاق غلّوا بيه

---

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 184 .

صرتم لي البدر... وصرت اللّيل

يعبّر التّنوّع الإيقاعيّ في هذه الخماسيّة عنّ التنوّع الإيقاعيّ في (خماسيّات الصّبا) بشكلٍ عامّ، ويعبّر عن الوحدة العضويّة بين الشّكل والمضمون من ناحية، وبين الخماسيّة وسابقاتها ولاحقاتها من ناحية أخرى، ويأتي هذا التّنوّع الإيقاعيّ من عدّة عوامل، أوّلها: التّنوّع في الأساليب حيث يحيل أسلوب الاستفهام في مطلع الخماسيّة إلى حالة من الدّهشة والاستغراب، فيها غير قليل من الغموض، وهو سمة أساسيّة من سمات الإيقاع الشّعريّ المجرّد، نحسّ به ونشعر بجماله دون القدرة على الوقوف على مادّته الأساسيّة مثل الموسيقا، وكذلك يقودنا هذا الغموض إلى الإحساس بهذه الأمنية التي توشك أن تصير واقعاً، واقعٌ ليس كالواقع، إنّه واقعٌ مختلفٌ يتّحد فيه الإنسان مع غيره، مع الكون، واقع غامض، وإيقاع غامض مجهول المعنى، لا شيء فيه إلاّ رنين الأصوات، كذلك فإنّ تنوّع الأساليب يسهم في تنوّع الإيقاع، ويحيل هذا التنوّع بدوره إلى معنى جميل، فتزداد الوحدة العضويّة بين مضمون النّصّ الأدبيّ وشكله، بين مضمونه وإيقاعه؛ لأنّه إيقاعٌ متنوّعٌ يحيل إلى توليفة متنوّعة من المعاني، معنى الحلم الجميل، معنى شلاّلات النّور، معنى الفراق بين اللّيل وأغانيه، معنى توحّد العاشق مع جميع العاشقين، معنى توحّد اللّيل مع بدره، أشياء لا يمكن لها أن تجتمع إلاّ في حالة شعوريّة خاصّة تعكس تجربة خاصّة، وتنصهر في إيقاع متنوّع في نبرته الموسيقيّة، التي تعلو وتنخفض بين الحين والآخر، وفقاً لما تعبّر عنه من حالات شعوريّة.

ويسهم الإنشاء الطّلبيّ بعد أن يتوالى بصيغ متعدّدة (استفهام، أمر، نداء، أمر) في تنوّع الإيقاع وارتفاع نبرته، لتهدأ هذه النّبرة، وتنخفض وتيرة الإيقاع مع صيغة الخبر الابتدائيّ في نهاية الخماسيّة، بعد أن كانت مرتفعة حادّة في: (من قالها ؟، هلمّ، يا عشّاق، غلّوا). وهذا يعكس حركة إيقاعيّة نامية، وهكذا تعجّ الخماسيّات بالحركة والحياة على غرار هذه الخماسيّة بما فيها من صراع بين قطبيّ الثّنائيّة الضّديّة (الفراق / التّوحّد) ليتولّد نوعٌ من الحركة الدّاخليّة في النّصّ. وتنوّع في الأساليب يعكس إيقاع النّصّ بصورة نشطة نابضة ينظمها إيقاع حيويّ يرقص على أنغام الحياة، تبدو خلاله القدرة الأسلوبيّة عند سعيد عقل على استخدام اللّغة المسبوكة على نحو يعكس الصّراع بين رغبة الإنسان في الاستمتاع بجمال الوجود وسعيه إلى تحويل الأحلام إلى واقع حقيقيّ معاش، وبين منغّصات الواقع المرير.

لعلّ التّناقضات التي عاشها عقل في مسرح حياته أدّت إلى تنوّع أساليب لغته الشّعريّة، أو إلى تناقض وغموض المشاعر التي تعكسها، وأدّت بالتّالي إلى تنوّع إيقاعها وتناقضه، كما في علاماته اللّسانيّة المتناقضة والمتقابلة (النّور / اللّيل / القمر) لتعبّر عن التّناقض العامّ في حياة الشّاعر، وتناقض مشاعر مرحلة الشّباب، وقد استطاع الشّاعر بذوقه المرهف في الخماسيّات أن يلمس مشاعر الشّباب، وأن يقف عليها، بل تعدّى ذلك إلى تزيينها وزخرفتها بمختلف المفردات اللّغويّة المترادفة والمتوازنة والمتضادّة مثل (سيل / ليل) و(أمنيه / الأغنيه / بيه)، واستطاع بذلك أن يعكس ذوقه الفنّيّ، وأن يظهر قدرته على إبراز تصميم هندسيّ جماليّ للإيقاع يعبّر عن قيم جماليّة متعدّدة، أهمّها التّناغم والتّناسق والتّناسب والتّآلف والانسجام.

ومع توالي الخماسيّات تزداد الإحالات الجماليّة من الإيقاع إلى الوحدة العضويّة بين شكل النّصّ الأدبيّ ومضمونه، حتّى تغدو اللّقاءات العاطفيّة السّابقة بين الشّاعر وحبيبته ذكرى سالفة، يطلب من وجدانه استرجاعها، بل يغدو لها لحنٌ يطلب من خلده ترديده واسترجاعه، مثلما يطلب منه تمتمته إلى أن يسرح الخيال، فتحلّق طيوره، وتورق أزهاره، ويصبح طائر الرّخّ الخياليّ كائناً حقيقيّاً موجوداً يسرح في غابات كثيفة، أشبه بغابات ابن شهيد وكائناته في وادي عبقر، فيقودنا صدى الإيقاع في (خماسيّات الصّبا) إلى الأدب الأندلسيّ عموماً وإلى إيقاع الموشّحات خصوصاً.

يشكّل الفعل الماضي (هدهدتني) نواةً إيقاعيّةً ومفتاحاً موسيقيّاً لإيقاع الخماسيّة التّالية، فالبنية الصّوتيّة لهذا الفعل تتألّف من مقطعين صوتيين مكرّرين، لذلك يبدو الفعل بمفرده جملةً موسيقيّةً مقسومةً إلى نغمتين متطابقتين، لتظهر جماليّة التّكرار الإيقاعيّ في أدقّ تفاصيله على مستوى العلامة اللّسانيّة المفردة، ويشكّل هذان المقطعان الصّوتيّان ثنائيّة إيقاعيّة في مطلع الخماسيّة، ثمّ ليتكرّر هذان المقطعان الصّوتيّان في علامة لسانيّة متطابقة مع العلامة اللّسانيّة في مطلع هذه الخماسيّة حيث قال[1]:

بالبال من هدهدتني وانتشى البال

أذاكرٌ بعد ذاك اللّحن يا خلدي؟

تمتمْ به وليمرّ الرّخ والضّال

---

[1] - المصدر السّابق ، ص 194 .

طيرٌ هو السّرّ، دوحٌ بعضه الآل

اليوم من ذهبت هدهدتها بيدي

نغمةٌ إيقاعيّة مكرّرة ومتطابقة في الفعلين (هدهد / هدهد) لكنّها تنحرف عن التّطابق من خلال الضّمير المتّصل بالفعل، فالفعل الأوّل هدهد(تني). والفعل الثّاني هدهد(تها).

لقد جعل الكمّ الكبير من الثّنائيّات الضدّيّة الإيقاع متحركاً متجدّداً أبعد ما يكون عن السكون، الذي توحي به الذّكريات والأحلام، فالعاشق الشّاعر كان مفعولاً في مطلع الخماسيّة، ليصبح فاعلاً في آخرها، والهدهدة الماضية عادت لتصبح حاضراً، وساعد على ذلك التّكرار في منتصف السّطر الأوّل ومنتصف السّطر الأخير، والتّكرار على مستوى المقاطع الصّوتيّة في فعل الأمر (تمتم). فتتجلّى جماليّة الإيقاع من خلال استغلال الحركة الدّاخليّة النّاجمة عن التّضادّ بين المعاني المتولّدة من مفردات النّصّ، والتّكرار على مستوى المقاطع الصّوتيّة والعلامات اللّسانيّة ورويّ الأسطر.

يُظهر الوقوف عند الأساليب المتنوّعة في الخماسيّة، والجمل المتنوّعة من حيث طولها وقصرها أنّ هذا التّنوّع ليس تنوّعاً شكليّاً ظاهريّاً أو إيقاعيّاً خارجيّاً، بل إنّه يعبّر عن تنوّع الدّفقة الشّعوريّة والشّعريّة عند الشّاعر صاحب التّجربة والوقوف عند الجمل في أكثر من خماسيّة من هذه الخماسيّات يثبت ذلك حيث يقول الشّاعر:[1]

شجرة الصّدى

كان لها ما كان....

ووجع النّدى !

مرّ بها غدا

ونسّها النسيان

ويقول في خماسيّة أخرى:[2]

شاكست أمّي وطفلاً كنت بعدُ نَكِدْ

قطّفت عن شعرها لي بعض أزهارِ

قالت: ألا ردّها والعب بأسواري

---

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 210 .

[2] - المصدر السّابق نفسه، ص 211 .

ما همّني ذهبٌ في المعصمين غَرِدْ

قطّفت عن شعر أمّي كلّ أشعاري

تعبّر الجمل القصيرة في المقطع الأوّل عن حالة من حالات الانفعال الشّعوريّ، حيث لا تتعدّى الجملة الواحدة العلامتين اللّسانيّتين، ومن هنا يمكننا أن نصف الإيقاع في هذه الخماسيّة بأنّه إيقاع حادٌّ، والموافقة بين الحال ومقتضاه وبين الشّكل ومضمونه تفترض تطابقاً بين الإيقاع، لأنّه الشّكل الظّاهريّ للخماسيّة وبين مضمون النّصّ الشّعريّ الذي يوحي بحالة انفعاليّة حادّة، لأنّ الشّاعر يعاني من نكران الجميل؛ لكنّه مع ذلك يرفض التنازل لهذه الحالة، فالشجرة العطشى في هذا اليوم، كانت قد تكبّرت على النّدى وشفافيّته في يوم من الأيّام السّالفة، إنّها اليوم في أمسّ الحاجة له بعد أن عانى من عدم اهتمامها به، على الرّغم من سقوطه على أوراقها. فيطلب الشّاعر من هذا النّدى أن يعود للشّجرة، ويسقط عليها وينسّيه نسيانها السّابق له، إيقاعات حادّة تعبّر عن انفعالات حادّة، تعكس حالةً من السّموّ، حالة من حالات توهّج الذّات، حالة من حالات الاحتراق من أجل الآخرين، فالشّاعر شفّاف مثل النّدى، ينفعل ويتألّم بسبب عدم الاكتراث به إلاّ عند الحاجة له، مثل الشّجرة التي لا تدرك قيمة النّدى إلاّ عند شدّة العطش والصّدى.

هنا تبرز كلمات (الصّدى، النّدى، غدا) لتشكّل المثلّث الإيقاعيّ في هذه الخماسيّة، وكلمة الصّدى يتوسّطها صوت الصّفير الصّاد، وتنتهي بألف المدّ اللّيّنة، صفير يعبّر عن شدّة العطش والألم، ومدّ يعبّر عن تواتر الألم وامتداده، وصوت النّون في وسط كلمة النّدى يعكس حالة من حالات الأنين، يرجّحها صوت النّون السّاكن في كلمتيّ (كان/ النّسيان)، تسهم في تكامل إيقاع الأنين في هذه الخماسيّة، ثمّ يتطاول ويمتدّ هذا الأنين مع ألف المدّ في نهاية كلمة النّدى حتّى يصل إلى مرحلة التّشظّي والتّطاير والانتهاء، بل ليصبح حالةً من حالات الماضي في كلمة غدا.

هذا الإحساس الحادّ والمنفعل قاد الشّاعر، وعلى الرّغم من حداثة سنّه في مرحلة الطّفولة، إلى الإحساس بالألم نتيجةً لمشاكسته والدته في الخماسيّة الثّانية، ثمّ تتوقّد شرارة الألم في ذاته فيما بعد لتصبح أزهاراً، لتصبح فنّاً أدبيّاً شعريّاً أغلى وأثمن من الذّهب، رنين حروف هذا الفنّ أعذب من وسواس الذّهب، ليعكس إيقاع الجمل الطّويلة في هذه الخماسيّة حالةً من حالات الرّضى والارتياح على العكس تماماً من إيقاع الجمل القصيرة في الخماسيّة السّابقة،

جمل طويلة يعكس إيقاعها الشّكل المشرق لجمال الحياة في لحظات الطّفولة ولحظات توهّج الذّات في إرهاصات عمليّة الإبداع الشّعريّ، إيقاعٌ يعكس حالةً من حالات السّموّ عن الدّنيا والتّلذّذ باللّهو واللّعب مع الأمّ ومشاكستها، ويتحوّل الإيقاع تدريجيّاً من إيقاع الحركات العشوائيّة في مرحلة الطّفولة، التي يوحي بها الفعل (شاكست) إلى حالة من حالات الانصهار الشّعوريّ والانتظام الشّعريّ في نهاية المقطع توحي به كلمة (أشعاري).

وتصير المشاكسة مع مرور الزّمن أشعاراً منتظمة ذوات توقيع وأوزان، وصوت السّين في كلمة شاكست، وهو صوت مهموس يعبّر عن حالة اللّحظة الإبداعيّة، التي يتحوّل فيها توهّج الذّات إلى حالة من حالات البهجة والسّرور، حالة الفرح والابتهاج بالنّصّ الشّعريّ. ذلك المولود الجديد الذي كان في مرحلةٍ سابقة فعلاً عبثيّاً يتمثّل في مشاكسة الأمّ، ثمّ يتكاثف الإيقاع في النّصّ، ويتّحد الشّاعر مع نصّه من خلال الإيقاع، ويعبّر إيقاع اللّغة في مستواها الجماليّ البلاغيّ عن تكاثف الإيقاع من خلال المحسّنات المعنويّة للفنون البلاغيّة، ليسهم في تكثيف حالة التّوهّج والتّوحّد وتوضيحها كالجناس بين كلمتيّ (شَعرُها / أشعاري).

اتّحد الشّاعر مع تجربته من خلال اتّحاده مع إيقاع نصّه، الذي ارتفعت أصداؤه، وبدأت تتوالى أشعاره، التي وُلدت بواكيرها يوم شاكس أمّه، ونجد في صوت الرّاء المكسورة، وهو صوت التّفخيم التّكراريّ تعبيراً إيقاعيّاً عن انكسار الشّاعر أمام قداسة والدته، ثمّ توهّج ذاته، ثمّ ولادة نصّه الشّعريّ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ صوت الرّاء يتوالى ارتفاع اللّسان وانخفاضه أثناء نطقه به لأنّه صوت تكراريّ، وهذا ما يعبّر عن توالي تكرار عمليّة ولادة النّصوص الشّعريّة وتوالي توهّج الذّات نصّاً تلو الآخر، لتشكّل تجربةً شعريّةً، جماليّة إيقاعها من أجمل خصائصها، فتبدو نصوص هذه التّجربة كأنّها غابة من الزّهور المتناغمة المتآلفةن وهذا ما تعكسه كلمات (أزهارِ / أسواري / أشعاري).

ثّم يقول سعيد عقل في خماسيّة أخرى: [1]

يزنّر التّلّة لم أدرِ ما ...
صدى خطا من عهدِ طفلينِ
كم عمّرا فوق وكم هدّما
وكم على غمزة عينينِ

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 258 .

لمَّ في شَعرٍ لها الأنجما

يبدو إيقاع الأدوات في هذه الخماسيّة مرصوفاً بطريقةٍ تعكس جماليّته من خلال ورود أداة النّفي (لم) وإردافها بأداة الاستفهام (ما)، ثمّ تتكرّر (كمّ) الخبريّة التّكثيريّة بعد ذلك أربع مرّات متوالية، وهذا يعبّر عن تنوّع إيقاع الأدوات من خلال تنوّع معانيها، ويمكّننا من الوقوف عند ثلاث سمات أساسيّة لإيقاع الأدوات في الخماسيّات، وهي سمات: (التّنوّع والتّكرار والتّوازن).

يأتي التنوّع الإيقاعيّ من تنوّع الأدوات فـــــ (لم) النّافية تنفي وتجزم وتقلب الزّمن إلى الماضي، وهذا ما جعل الفعل المضارع (أدري) يدور في فلكين زمنيّين متناقضين، هما فلك الزّمن الحالي (أدري)، وفلك الزّمن الماضي بعد النّفي (بلم)، ويتوازى مع هذين الفلكين، الفلك المعنويّ النّاشئ عن استخدام كلمة (صدى) بما في بنيتها من رنين صوتي، وبما تحيل إليه من من زمنين متقاربين هما: (زمن صدور، وزمن ارتداد)، ليأتي فلك الصّراع المعنويّ والتّضادّ اللّفظيّ من خلال كلمتيّ (عمّرا / هدّما) بتطابقهما الصّرفيّ وتضادّهما المعنويّ.

ويأتي التّوازي المعنويّ من خلال استخدام كلمة (عينين) لما تدلّ عليه من تناظر بين العينين، ثمّ يظهر التّوازي الصّرفيّ بين كلمتيّ (طفلين / عينين)، ويتّسع مجال التّوازي ليتعدى نطاق العلامات المفردة إلى نطاق التّراكيب والجمل في عبارتيّ:

كم عمّرا / كم هدّما

إنّ صوت الميم في الأداة (لم) لا يبدو صوتاً شفويّاً بعد الوقف عليه من خلال الإطباق الكامل للفمّ أثناء نطقه، حيث ينحرف إيقاع الميم هنا عن إيقاع الميم الشفويّة المتحرّكة بالفتح كما في أداة الاستفهام (ما) ليعبّر إيقاع الميم عن حالتين، الأولى حالة الجهل، والثّانية حالة البحث عن إيقاع صدى الذّكريات القديمة، وتكرار الميم المفتوحة المشبعة ألف ساكنة في مطلع الخماسيّة ووسطها وختامها شكّل مثلّثاً إيقاعيّاً متناغماً يتداخل مع مربّع إيقاعيّ، يتآزر معه في رسم الإيقاع، ويختلف عنه في طريقة التّشكّل، ألا وهو إيقاع الميم السّاكنة المكرّرة أربع مرّات في نهاية (كم) الخبريّة التّكثيريّة، وبهذه الأشياء يتجلّى التّناغم الإيقاعيّ من خلال التّوازي في الثّنائيّات الإيقاعيّة المعنويّة (طفلين / عينين)، واللّفظيّة (كم هدّما / كم عمّرا). وتسهم الميم المفتوحة المشبعة ألف ساكنة في بناء مثلّث إيقاعي صوتي جديد في (لم أدرِ ما / هدّما / الأنجما)، وكذلك الأمر في المربّع الإيقاعيّ لكم الخبريّة التّكثيريّة، ثمّ تأتي الأصوات

اللّغويّة المتنوّعة في السّطور الخمسة وتناغمها مع المثّلث والمربّع الإيقاعيين يعكس جماليّة الإيقاع، ويعبّر عن تآلفه مع المعنى من خلال التّنوّع والتّوازي والتّكرار.

ويبدو سنا النّور كقطرات الماء في مناخ ضبابيّ، يعتمد الشّاعر في خماسيّته هذه على الموسيقا ليرسم هذا المناخ، متّكئاً على معطيات الحواس وتبادلاتها فيقول[1]:

امسح على جبهتي بالسّنا

ربّي، وليحنُ عليّ بهاك

كما على شاديه يحنو الأراك

شقيتُ، لا عليّ، سُكري أنا

بأنّك الله وأنيّ أراك

خماسيّة ذات موسيقا أثيريّة، تتواءم فيها شفافيّة التّعبير مع اللّوحات الطّبيعيّة المتخيّلة والمتتابعة، وتتنوّع القوافي عند الشّاعر في خماسيّته هذه، وتتوزّع توزيعاً متناغماً من خلال القطع بالتّسكين، فيتحوّل رنينها الخارجيّ إلى صمت، ليستمرّ هذا الرّنين داخليّاً منذ الشّروع بقراءة الخماسيّة، ثمّ تتعانق هذه القوافي معاً في الرّنين الدّاخليّ لتشكيل الموسيقا الأثيريّة، وبهذا تقترب اللّغة الشّعريّة في هذه الخماسيّة من الموسيقا الصّافية، وتتبادل معطيات الحواس، فالسّنا له إيقاع كإيقاع قطرات الماء، التي يمسح بها الشّاعر جبينه، ليعلو صوت خشخشة عناقيد شجرة الأراك كأنّه الحنين، لتقودنا الموسيقا إلى خارج المألوف، فترسم الإيحاءات الموسيقيّة المجرّدة الغامضة والصّور الرّمزيّة المكثّفة حالةً نفسيّةً مستعصية على التّحليل النّفسيّ، و هي قدرة الإنسان على كشف الحجب، ورؤية الذّات الإلهيّة، لترجعنا إلى أبيات سالفة لرابعة العدويّة تقول فيها:

أحـــــبّك حـــــبّين حبّ الهوى   و حـــــبٌّ لأنّك أهلٌ لذاكـــــا

فـــــأمّا الـــــذي أنـــت أهلٌ له   فـــــشـــغلي بـــك عمّن سواكا

وأمّـــــا الذي هو حـــبُ الـــهوى   فـــكشفك لي الحجب حتّى أراكا

فلا الفضل في ذا و لا ذاك لـــي   ولكن لك الفضل في ذا وفي ذاكا

ثمّ يأتي الشّاعر محمّد علي شمس الدّين بعد زمنٍ، ويعبّر عن المضمون ذاته في إيقاع مشابه، حيث يقول[1]:

---

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 276 .

... وحين

تغيب شمس الله

خلف سترها

وتُجمع الشّباك

عن ذؤابة

البحار والجبال

أعود وحدي

لائذاً بخفّة السّنجاب

في الظّلال

منتظراً هناك

وجهك الجميل

يلوح لي على

أصابع الشّجر

فأنت من يضيئها

من أصلها

كما تضيء النّار

أضلع الغريب

في ليالي البرد

والمعارك الطّوال

وأنت يا جميل

يا مكهرب الدّماء

والأسلاك والأشجار

واعدتني بأن يكون لي هناك موعدٌ معك

فيختلي الحبيب بالحبيب، قلت لي

" أراك في الأراك " .

---

[1] - مجلّة العربيّ، كانون الثاني 2010 .

يسير الإيقاع في (خماسيّات الصّبا) من بدايتها إلى نهايتها خماسيّةً تلو الأخرى، بطريقةٍ متناغمة، يتآلف ليعبّر عن الوحدة العضويّة بين الشّكل والمضمون، فيعلو وينخفض، يطول ويقصر، يحتدّ ويغلظ، ليعبّر عن معاني الحياة وشؤونها المتناغمة والمتوازية والمتصارعة، لكنّ روح الشّباب وعنفوانه يطغيان على روح النّصّ، وتتناثر البؤر الإيقاعيّة وتتكاثف على المستوى الصّوتيّ والتّركيبيّ والبلاغيّ، بؤرٌ إيقاعيّة منتشرة تعبّر عن ألق الشّباب معنويّاً، ليعادله إيقاع الورود المنتشرة لفظيّاً، من مطلع الخماسيّات التي يستهلّها الشّاعر بعتابه للوجود وللورود المنتشرة، ويختتمها بدوحة من أزهار اللّوز المشتعلة فها هو يقول[1]:

تفتح شبّاكك، ما ترى ؟

دوحةَ لوز زهرها شعيل ؟

ذات قوامٍ كالغوى تميل ؟ ...

لا، لا تقابلْ. إنّما افترى

من رجّح السّيف على الصّليل.

يعبّر الإيقاع النّاجم عن البنيتين الصّوتيّة والتّركيبيّة عن الحركة والاستمراريّة، من خلال الأفعال المضارعة (تفتح، ترى، تميل، تقابل)، لتعبّر عن تفتّح الزّهور وانفتاح النّوافذ، لتظهر إطلالة الزّهور، التي تتمايل وتتقابل مع بعضها البعض مثل (الغوى)، لا بل هي أجمل، وكما أنّ رنين السّيف أجمل من السّيق ذاته، رنينه موسيقا عذبة، لكنّ السّيف قطّاع وبتّار ومميت، وكما أنّ صوت السّيف أجمل منه، فإنّ جمال الزّهور أجمل من الغوى ذاته. والبنى الصّرفيّة (شعيل / الصّليل) تدلّ على المبالغة في الوصف ورسوخ الصّفات وثقلها من خلال الوقوف على اللاّم السّاكنة المسبوقة بصوت الياء، حرف المدّ السّاكن، وتوالي إيقاع السّكنات في الوقف يدلّ على التّكاثف والاستقرار والثّبوت، مثلما يوحي إيقاع الأفعال الماضية بالاستقرار والسّكون والثّبوت (افترى، رجّحَ) لتنشأ حركة داخليّة جديدة في النّصّ ناجمة عن الصّراع الضدّي بين الأفعال المضارعة وإيماءاتها، والأفعال الماضية ودلالاتها، يؤازرها تكثيفٌ إيقاعيّ على مستوى الأصوات والمفردات والتّراكيب والأدوات والأساليب؛ لترتسم جماليّة الإيقاع بشكلٍ هندسيٍّ جميل.

[1] - المصدر السّابق نفسه، ص 322 .

الفصل الثّالث

جماليّة الإيقاع وعلاقته بفنّ الغناء عند سعيد عقل:

يشترك الشّعر والغناء – من حيث كونهما فنّين صوتيّين– في مجموعة من الأمور، تتعلّق بطبيعتيهما الإيقاعيّتين، وبطريقة التّلقّي المعتمدة على الإنشاد والسّماع والمشافهة في كلّ منهما، وبالقيم الجماليّة المتشابهة إلى حدٍّ بعيد في الحكم على نجاحهما " وتبرز خصّيصة الإنشاد في علاقته مع الشّعر في الوعي العربيّ اللّغويّ الذي حاول جمع مفردات اللّغة دون إفراغها من مناخها الثّقافيّ الذي نشأت فيه، ودون المساس بروحها التي تميّزها عن لغة أخرى. وحتّى علم النّحو في مجال اشتغاله، وهو يقعّد لهذه اللّغة لم يلغِ من عمله عنصر الصّوت ولا عنصر الإنشاد الشّعريّ، بل جعل من الشّعر شاهداً على منطق اللّغة العربيّة في تركيبها البنائيّ....ولا يزال الصّوت حاضراً في الشّعر يستثير الذّاكرة ويبني أفق انتظارها، ويتدخّل بقوّة في عمليّة التّلقّي، وأساس الجدل القائم بين معارضي الشّعر الحداثيّ ومبدعيه ومتذوّقيه يرجع إلى تحكّم الصّوت (الإيقاع الإنشاد) في جهاز التّلقّي الجمعيّ....وكانت الأذن هي حاسّة التّذوّق العامّ، تبحث عن البيان والفصاحة وحسن الإيجاز والإصابة والتّطريب وبلاغة البيان ووجاهة المعنى، وظلّت تسعى إلى حصر عناصر الجمال الشّعريّ الشّفويّ في لحظة واحدة تلخّصها صورة سمعيّة واحدة تنبئ ببراعة الشّاعر وتفوّقه، وخروجه عن مألوف السّماع وكأنّ مسّاً من الشّياطين أصابه، وفي هذا الجوّ أيضاً شاعت الرّواية – المرويّات – وتناقلت الأشعار من جيل إلى جيل مشافهةً، وبالتّالي تعمّق خطّ الشّفويّة في بناء القصيدة التي لا يمكن أن تكون في المخيال الجماعيّ إلاّ مقرونة بالسّامع والشّاعر" [1].

وقد كُتبت –في وقتٍ لاحق– مجموعة كبيرة من النّصوص الشّعريّة لتُغنّى أو تُنشد وتُؤدّى على المسارح، مع الأخذ بالحسبان طبيعة جنس وعمر المُنشد، والنّصّ الموسيقيّ المناسب الذي سيرافق النّصّ المُنشد أو المقترن معه للاستفادة من القيم الرّمزيّة الإيحائيّة في الشّعر والموسيقا " وعندما يلتقيان في الغناء فإنّ وظيفتهما تجتمعان لتتوحّدا في زيادة التّأثير في المتلقّي. فما تفعله الأغنية الجميلة في النّاس لا تستطيع أن تفعله أقوى الخطب وأبلغها. فالخطابة تمتاز بتأثيرها المباشر الآنيّ، الذي يدفع إلى الفعل الفوريّ، ولكنّ هذا التّأثير سرعان ما يزول ويعود المرء إلى مواقفه السّابقة قبل تأثّره بالخطابة. أمّا الغناء فقادرٌ على تغيير

[1] - عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ص 30 .

المواقف عند الإنسان، من خلال الإلحاح البطيء المؤثّر في لاوعي الإنسان الدّاخليّ. فالغناء يخاطب المشاعر والأحاسيس، على حين أنّ الخطابة تتوجّه إلى الانفعالات وتثير ردود الفعل. وهذه المكانة الهامّة التي يحتلّها الأدب والموسيقا بين أصناف الفنون ليست مقتصرة على حضارة دون أخرى، وإنّما نجدها لدى كلّ الحضارات القديمة والحديثة على السّواء. ويعود ذلك إلى طبيعة هذين الفنّين من حيث المادّة المستخدمة فيهما: الصّوت واللّغة. فالموسيقا تمتاز بعناصرها الدّاخليّة التي تقوم على الإحساس المجرّد، الذي يحاول أن يتجسّد في فواصل زمنيّة متفاوتة لا تكاد تظهر حتّى تتلاشى هذه الفواصل التي تقوم على أساس من الوحدات الصّوتيّة من جهة ائتلافها واختلافها وتركيبها في إطار أوزان متناغمة. أمّا الأدب، والشّعر خاصّة، فأداته اللّغة التي تحوز في غناها الثّرّ على كلّ ما استطاع الوعي الإنسانيّ الوصول إليه من خلال تجاربه وخبراته المتعدّدة الأوجه. يضاف إلى ذلك ما تتضمّنه الكلمة من إيحاءات رمزيّة، تجعل من الأدب الفنّ الأوّل بين الفنون من جهة التّأثير في المتلقّي. وممّا يزيد في ذلك التّأثير امتزاج الأدب بالموسيقا في الشّعر، وانضمام الصّوت الذي يمكن أن يعتبر مادّة أساسيّة في إعطاء الشّعر قدرة أكبر من بقيّة أنواع الأدب في تهذيب المشاعر وإغناء الخبرات والتّجارب الدّاخليّة عند المتلقّي"[1].

ولا يخفى التّشابه الكبير بين الإيقاع الشّعريّ والإيقاع في الموسيقا من حيث الطّبيعة والماهية الزّمنيّة للأصوات الموسيقيّة في النّغم، وزمن الصّوت اللّغويّ في النّطق، فقد قال الجاحظ :" إنّ وزن الشّعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقا. وكذلك قال ابن طباطبا: إنّ الشّعر الموزون إيقاعيّاً يطرب الفهم لصوابه...وقد ذكر ابن فارس أنّ: أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع[2]، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزّمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسم الزّمان بالحروف المسموعة[3] ".

والغناء ليس فنّاً متشابهاً مع الشّعر بما فيهما من موسيقا وإيقاع فحسب، بل هو مقياس من مقاييس صحّة الشّعر وجودته، وطريقة من طرق تجلّي الإيقاعين الدّاخليّ والخارجيّ، حيث يتجلّى الإيقاع الدّاخليّ من خلال عودة الأصوات للحركة والحياة في عمليّة نطق المُنشد، ويتجلّى الإيقاع الخارجيّ حين يمارس المُنشد سلطته على الأصوات، فيمطّ ويطيل في الكلام،

[1] - الصّدّيق، حسين، مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ ، ص 112 – 113 .
[2] - انظر: رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، ص 63 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر، ص 256 – 257 .

وينغّم ويغيّر مواقع النّبر فيؤدّي ذلك " إلى شيء من التّفرّع الموسيقيّ داخل الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة؛ حيث يطول الصّوت في بعض الكلمات ويقصر في أخرى ويرتفع تارة وينخفض أخرى. وهذا يعني أنّنا نقيس في العروض مقاطع الصّوت مقياساً كميّاً على حين هناك مقاييس كيفيّة[1]، لها تأثير فاعل على عدد حروف الكلمات وموسيقاها. فالكلمات وهي مفردة ينطق بها بمقاطعها على السّواء، ولكنّها في الجمل عامّة وفي الشّعر خاصّة تقتضي نطقاً يكسبها تنوّعاً في موسيقاها حتّى ولو كان ذلك في القراءة الصّامتة؛ فموسيقا الشّعر تظلّ خاصّة من خصائصه همساً أو إلقاءً. وتظلّ موسيقا الشّعر شديدة الصّلة بمعناه، فباختلاف المعنى تتنوّع موسيقا الإنشاد ويتنوّع الصّوت حسب موقع الكلمة، ويختلف الأمر إن كان استفهاماً أو تعجّباً أو إثباتاً أو نفياً أو أمراً أو نهياً أو دعاءً وما إليها "[2].

ولأنّ الإيقاع في الشّعر وجهه من أوجه التّكرار، أو مقياس ينظم الخصائص الصّوتيّة في اللّغة. لذلك يعمل الإيقاع على إعادة التّوازن بين أطوال المقاطع الهجائيّة، فيبطئ التّوقيت، أو يسرّعه، ويطّيل أحرف المدّ بغية عرض لون الطّبقة الصّوتيّة أو النّغمة الممدودة. ويتجلّى ذلك بالإنشاد ورخامة الحديث.[3]

وقيمة الاعتدال الجماليّة ممّا يشترك فيه الشّعر والغناء أو الشّعر والموسيقا، في حال التّقييم الجماليّ لهذين الفنّيين، لما تعكسه هذه القيمة من تآلف وتناغم بين مكوّنات التّجربة الشّعريّة قبل الإنشاد، وتآلف وتناغم بين النّصّ المُغنّى وأسلوب المنُشد في تلوين المقاطع صوتيّاً وفق الأغراض المُراد إيصالها للمتلقّي، فالأذن تألف الأصوات النّاعمة الخفيضة، واليد تنعم بالملمس اللّيّن، لذلك فإنّ " علّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علّة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب، والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحيّة وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت. وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن

---

[1] - انظر :رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض ، ص 60 .
[2] - الموسوعة العربيّة العالميّة، المجلد 14 ، ص 179 – 179 .
[3] - انظر: ويس،ثنائيّة الشّعر و النّثر ، ص 84 .

الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأمّا المقتصر على طيب اللّحن منه دون ما سواه فناقص الطّرب. وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشّعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً. وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيّتها: كمواقع الطّعوم المركّبة الخفيّة التّركيب اللّذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطّيب والنّسيم، وكالنّقوش الملوّنة التّقاسيم والصبغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التّأليف، وكالملامس اللّذيذة الشّهيّة الحسّ، فهي تلائمه إذا وردت عليه – أعني الأشعار الحسنة للفهم – فيلتذّها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصّديان للبارد الزّلال، لأنّ الحكمة غذاء الرّوح، فأنجع الأغذية ألطفها"[1].

ولعلّ من شأن الغناء أن يقود إلى ما لم يكن في الحسبان الوصول إليه البتّة. ومن هنا يبدو لنا سعيد عقل محقّاً حين راح يتحدّث بلسان الشّاعر والنّاقد معاً عن تجربته الشّعريّة، وكان أن جعل من خصائص الشّعر النّهائيّة التي لا تقبل التّنقيص خاصّتيّ الإلهام والغناء، حيث يقول:" قبل الإبداع يسيطر عليّ ما أسمّيه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون عليّاً أطلع ما هو أكثر خلوصاً، ولم يتّفق لي أن انثنيت عن العمل البهيّ إلاّ أوان أفقد النّغم، أي أوان تأخذ تطغى عليّ أفكار وصور وعواطف، وبعد الإبداع أحسّ الكون أكثر تآلفاً معي منه في المعتاد. فأرجّح أنّني كنت في أثناء الحالة الشّعريّة، على تآخٍ مع الكون، وعلى مواجهة للأزليّ من الحقائق التي كنت أجهل"[2]. ولا يقرن سعيد عقل بين لحظة الإلهام في القصيدة ولحظة النّغم أو الإنشاد إلاّ لأنّه منتبه" إلى ما قد يكون بينهما من توتّر أو من تلاقٍ زمانيّ بحيث إنّ فعل الغناء يتزامن وبزوغ الإلهام لحظةً لحظة. ولا فرق بعدئذٍ بين أن يكون الإلهام هو الدّافع على فعل الإبداع الشّعريّ أو يكون الغناء هو الدّاعي إلى هذا الإبداع؛ إذ إنّ المؤدّى واحد والأمران يحدثان في وقتٍ متزامن. وهكذا فقد يستدعي التّرنّم من الإبداع ما قد يبدو أنّ الإلهام هو الذي قدّمه للشّاعر من أنّ التّرنّم في الحقيقة ما قاد إليه. وكذلك فإنّ الإلهام قد يأتي للشّاعر ببيت موقّع يدفع بهذا الشّاعر كما يسير في درب الإيقاع، فتنهال عليه من ثمّ الأبيات سراعاً أو على مهل "[3].

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر ، ص 20 – 22 .

[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد الأوّل ، المجدليّة ، 86 – 87 .

[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر في الفكر النّقديّ ، ص 97 – 98 .

ويبدو سبندر شبيهاً بسعيد عقل، من حيث سيطرة النّغم على الشّاعر أثناء ولادة القصيدة الشّعريّة، عندما وجد سيلاً من الألفاظ الإيقاعيّة تسيل في لاوعيه قبل وأثناء ولادة القصيدة، إذ يقول سبندر: " عندما أكون مستلقياً في حالة هي بين الوعي والنّوم أشعر أحياناً بسيل من الكلمات يجري في دماغي دون أن يكون له معنى وإن كان له صوت؛ صوتٌ انفعاليٌّ عاطفيّ، أو صوت يذكّرني بشعر أعرفه من قبل. كما تجرفني في أحيان أخرى أثناء نظمي للشّعر موسيقا الكلمات التي أحاول نظمها بعيداً جدّاً عن هذه الكلمات، فأشعر بإيقاع ثمّ برقص، ثمّ بجنون ليس فيه كلمات "[1]. تبدو موسيقا الألفاظ أو إيقاعاتها، حاضرةً في لحظة الإلهام، بطريقة مجرّدة، قريبة من الإيقاع والرّقص والموسيقا، ثمّ يزداد تجريدها في لحظة الإشراق حتّى تغدو كالجنون، مغرقةً في التّجريد، بعيدةً عن كلّ وصف. و" يشترط كوهن في الاستعارة إذا ما أريد لها أن تكون خطيرة وذات شأن تحيلنا على دالّ إيقاعيّ يتواءم مع مدلوله "[2]. لا تأتي غنائيّة الشّعر عند كوهن من التّعبير عن الذّات، بل لأنّه يغنّي المعنى.

إنّ ما يتّسم به إيقاع الشّعر من حركةٍ وسكون يجعله قريباً أكثر من الرّقص والغناء، بما فيهما من حركات جسديّة منتظمة، والشّعر لم يكن في لحظةٍ من اللّحظات مجرّد كلمات أو أسطر غير منتظمة " وحتّى لو كان الإيقاع حرّاً غير مقيّد فإنّ الشّعر أقرب إلى الإنشاد. إنّ الإيقاع الدّفّاق والعاصف عند هومر، والإيقاع الفضفاض القافز عند شكسبير يرجعان إلى أصل واحد: لقد كتبا بتلك الطّريقة لأنّهما كانا يلقيان على جمهور قلق. إنّ الشّعراء المحدثين يبذلون جهداً كبيراً في إقناع روّاد المقاهي، أو حتّى زوّار حدائق الأحّد، بأنّ الشّعر يمكن أن يلقى ويصغى إليه، مثله مثل الكونسرتو. طبعاً التّأثيرات في الشّعر ألطف وأخفّ، ولكنّ قسماً منها تؤثّر في الحركة الجسديّة، كتأثير النّباهة التي تأتينا من الوزن الدّقيق، من سماع الكلمات، وقد رصفت في إيقاع استعراضيّ منظّم"[3].

الشّعر والموسيقا:

يقود الحديث عن العلاقة بين الشّعر والغناء بالضّرورة إلى العلاقة بين الموسيقا والشّعر، لأنّ الموسيقا عنصر مشترك بين الشّعر والغناء، بما فيهما من إيقاع، وفي الغناء تتكاثف العناصر الإيقاعيّة، إيقاع الشّعر وموسيقاه؛ بما فيه من استعارات تعبّر عن المعاني بطريقة

---
[1] - المرجع السّابق نفسه، ص 98 – 99 .
[2] - المرجع السّابق نفسه، ص 101.
[3] - فراي ، نور ثروب ، الخيال الأدبيّ ، ص 70 – 71 .

موقعة، والإيقاع الموسيقيّ المرافق لإيقاع كلمات الشّعر، لذلك يلعب المُنشد للشّعر في القصيدة المغنّاة دوراً بارزاً في التّركيز النّبري على الكلمات، لإعطائها حقّها في البروز إلى جانب الإيقاعات المتكاثفة و" في عصر النّهضة كان الغناء مرتبطاً على الدّوام بالنّاي والعود ويشدّد بو على أهميّة الموسيقا في الشّعر لأنّها تعوّض بالقوّة ما ينقصها في الدّقّة. ومهما يكن من أمر يجب أن نتذكّر أنّ القصيدة حين تُغنّى على الأقلّ بالمعنى الموسيقيّ الحديث تجتاح الموسيقا تنظيمها الإيقاعيّ. فكلمات قصيدة غنائيّة قابلة لأن تغنّى تكون في العادة محايدة وتقليديّة، والأغنية الحديثة خاضعة لنبرة موسيقيّة مشدّدة، بما لا يترك الكثير لطبقة النّبر التي تميّز سيطرة الشّعر على الموسيقا. لذلك لا بدّ أن نأخذ انطباعاً أوضح عن الغناء لو ترجمنا to mele قصائد للتّرنّم، لأنّ التّرنّم كما يسمّيه بيتس، يشدّد على الكلمات بوصفها كلمات، ويظهر تاريخ الموسيقا ميلاً معاوداً لتطوير بنيات محكمة طباقيّة تمحو الكلمات تقريباً في الموسيقا اللّفظيّة. كما كان ثمّة ميلٌ معاودٌ لإصلاح البنيات الموسيقيّة وتبسيطها لمنح الكلمات بروزاً أكبر"[1].

تبدو الموسيقا شديدة الارتباط بالشّعر لأنّ نغم القصيدة كثيراً ما يولد قبل القصيدة، ويزداد جمالة القصيدة بالإنشاد والغناء، ويتآلف إيقاع النّصّ اللّفظيّ مع إيقاع النّصّ الموسيقيّ، لأنّ الشّعر بطبيعته " فنّ له من روح الموسيقا نصيبٌ غير هيّن؛ نصيب يجعل طلب الإمتاع فيه سائغاً بل ضروريّاً، وقد ألمح ابن طباطبا إلى ذلك حين قال: وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، ولكنّ ابن طباطبا ينبّه على أنّ تحقيق الإمتاع لا يكفي وحده كي يتحقّق المراد من الشّعر، بل لا بدّ أن يتوافر، إلى جانب الإمتاع، صواب المعنى، أي أن يكون الكلام مفيداً مفهوماً، وإذ ذاك يكون حال الشّعر مثل الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه و لفظه مع طيب ألحانه . أمّا المقتصر على طيب اللّحن منه دون ما سواه فناقص الطّرب "[2].

إنّ الإدراك والإبداع الجماليّين لجميع الفنون، عند أبي حيّان التّوحيديّ، يقومان على الصّورة التي تقوم عليها حقائق الأشياء في هذه الفنون؛ أي ليس على الذّهن وحده، وإنّما يقومان على الحواسّ أيضاً، ولا سيّما السّمع والبصر. فالصّورة بهذا المعنى تغطّي المفهومين

[1] - فراي ، نورثروب ، تشريح النّقد ، ص 379 .
[2] - ويس، ثنائيّة الشّعر والنّثر ، ص 315 – 316 .

الفلسفيّ والجماليّ، وتشمل كلّ الموجودات الحسّيّة والذّهنيّة المجرّدة.وبهذا يُصنّف الأدب والموسيقا كفنّين عند التّوحيديّ ضمن الصّورة اللّفظيّة التي " تنقسم على مراتب ثلاث: الأولى أن تكون صادرة بهدف تحسين إفهام المتلقّي وتوضيح ما قد يلتبس عليه، والثّانية أن تكون صادرة بهدف تحقيق الإفهام عند المتلقّي. وهي في الحالتين متوقّفة في هدفها وطبيعتها على الطّرفين: المرسل والمتلقّي. هاتان المرتبتان تمثّلان اللّغة والأدب. فاللّغة هدفها تحقيق الإفهام، أمّا الأدب فيرمي إلى تحسين الإفهام عند المتلقّي إلاّ أنّ فهم تلك الصّورة في المرتبتين إنّما هو متوقف على قدرة القائل على الإفصاح والتّعبير، وهي قدرة متفاوتة من إنسان إلى آخر، وتبلغ ذروتها عند الأديب، كما أنّه توقّف، في الوقت نفسه، على قدرة المتلقّي واستعداده لفهم ما يسمع على خير وجه، وهي قدرة مختلفة أيضاً من شخصٍ إلى آخر. وتتدخّل في قدرة المرسل والمتلقّي على السّواء، عناصر كثيرة أهمّها الثّقافة والواقع الاجتماعيّ، والبيئة، والاستعداد النّفسيّ.أمّا المرتبة الثّالثة للصّورة اللّفظيّة فهي مركّبة من المرتبتين السّابقتين مضافاً إليها الموسيقا. هذه المرتبة هي الغناء الذي يجمع بين الشّعر واللّحن، ولذلك فإنّ هذه المرتبة أقدر من السّابقتين على التّأثير في المتلقّي، وخاصّةً لأنّ الشّعر وحده يترك في النّفس أثراً كبيراً، فكيف إذا أضيف إليه اللّحن المناسب، كما أنّ الاثنين يتّحدان في مخاطبة النّفس والتّأثير فيها، وتنعدم فيهما الموضوعات التي يمكن تأمّلها حسيّاً، يقول أبو سليمان المنطقيّ: وأمّا الصّورة اللّفظيّة فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث: إمّا أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإمّا أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاصّ ما لها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السّامع، ولهذه الصّورة بعد هذا كلّه مرتبة أخرى إذا مازجها اللّحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنّها حينئذٍ تعطي أموراً ظريفة، أعني أنّها تلذّ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطّاس، وتروّح الطّبع، وتنعم البال، وتذكّر بالعالم المشوق إليه، المتلهّف عليه "[1]. والأدب والموسيقا صورتان تشتركان بالإيقاع من حيث الطّبيعة الذّهنيّة المجرّدة، وإثارة المشاعر بما يحيلان إليه من معاني عند المتلقّي، فيزداد تأثيرهما، ويعطيان من التّأثير ما قد يفوق المتوقّع.

---

[1] - الصّدّيق ، حسين ، مقدّمة في نظريّة الأدب العربيّ الإسلاميّ ، ص 122- 128 . وانظر: التّوحيديّ ، أبو حيّان ، المقابسات ، ص 364 . و الإمتاع و المؤانسة ، ج 3 ، ص 136 – 144 .

ويتحقّق إيقاع الشّعر وموسيقاه من خلال التّناسب بين المتحرّكات والسّواكن، والتّناسب في الزّمن أحد أهمّ سمات الإيقاع الموسيقيّ، و" الإيقاع الموسيقيّ على صلة مباشرة عند متعلّمه بالزّمن الذي يجري، ويدركه الطّفل أوّل ما يدركه بحركة جسده الحقيقيّة أو المتخيّلة. واللّحن هو العلاقات الصّوتيّة التي يعبّر الإنسان بها عن أحاسيسه وانفعالاته، ومصدره نفسيّ نجده في أحاسيسنا وانفعالاتنا اليوميّة"[1]. واتّخذت موسيقا الشّعر[2] معايير متعدّدة. منها ما يتّصل بعروض الشّعر وميزانه، ومنها ما يتّصل بقافيته ورويّه، أهمّها التّناسب الذي يحقّق للشّعر إيقاعه وموسيقاه.

وقد تنبّه القدماء إلى ما بين وزن الشّعر أو إيقاعه والموسيقا صلة وثيقة. فقد قال الجاحظ: "وزن الشّعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقا...وقد ذكر ابن فارس أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزّمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسم الزّمان بالحروف المسموعة".[3]

تبدو العلاقة بين الشّعر والموسيقا ظاهرة وقويّة، تتجلّى من خلال العديد من العوامل المشتركة بينهما، ولا يختلف الباحثون في هذا الأمر، بل هم مجمعون عليه، وتشابه الشّعر والموسيقا من حيث إمتاع المتلقّي والتّأثير فيه نتيجة طبيعيّة لما يشتركان فيه بمجموعة من الأسس والمعاييرالمتعلّقة، بالمصدر الإبداعيّ والطّبيعة كلّ منهما البنائيّة، وبالمعايير الجماليّة المتعلّقة بتلقّيهما.

جماليّة الإيقاع في القصائد المغنّاة عند سعيد عقل:

يحتلّ الإيقاع مكانةً هامّةً في الفنون الإنسانيّة التي تعتمد على السّماع في عمليّة التّوصيل أو التّواصل كالشّعر والموسيقا والرّقص، ولهذا السّبب نجد المؤلّفات النّقديّة في الفكر العربيّ قديمه وحديثه تهتمّ بهذه المسألة اهتماماً بالغاً، ولم يتمكّن الخليل بن أحمد الفراهيديّ من اكتشاف علم العروض إلاّ لمعرفته بقواعد الموسيقا، بعد أن ألّف كتاباً في النّغم وآخر في الإيقاع[4]. والمتتبّع للشّعر العربيّ عبر تاريخه من الشّعر الجاهليّ وصولاً إلى شعر الحداثة، يلاحظ تطوّراً كبيراً طرأ على بنية الشّعر الإيقاعيّة. وقد استطاع شعر الحداثة أن يتخطّى نظام

[1] - اللو، نبيل ، أهمّ مناهج التّربية الموسيقيّة في العالم ، مجلة الحياة الموسيقيّة ، العدد 48 ، دمشق 2008 .
[2] - انظر ، فاخوريموسيقا الشّعر العربيّ ، ص 163 .
[3] - ويس، ثنائيّة الشّعر و النّثر ، ص 256 .
[4] - قطّاط ، دراسة في الموسيقى العربيّة ، ص 19.

الشّطرين والقافية الموحّدة، وجدّد في الأوزان، وعدّل فيها، لكنّه لم يستطع تخطّي الإيقاع والوزن الموسيقيّ، بل عوّل عليهما كثيراً في توضيح الكثير من معانيه من أجل الحفاظ على حيويّته ورشاقته. هذا كلّه بالنّسبة للقصيدة الشّعريّة التي لم تُنشَد غناءً، أمّا القصيدة المغنّاة فالأمر معها أكبر وأعظم وأدهى، لما فيها من خصائص إيقاعيّة تميّزها عن سواها من القصائد ولما فيها من موسيقا تتجلّى من خلال أدائها الغنائيّ.

وقد وقف النّقّاد عند الزّمن كعنصرٍ أساسيّ في الإيقاع في(الشّعر والموسيقا)، والزّمن ذاته عنصرٌ أساسيّ من مكوّنات نظريّة التّواصل الحديثة التي تعتمد على الزّمن (زمن الإرسال، زمن الاستقبال)، والزّمن عنصرٌ " يجري في الإنسان وفي كلّ المخلوقات قبل الإنسان وبعده، وبه تُعرف الموجودات، إنّه كالجسر الذي يربط بين الوحدة والتّباين، إنّه فاعليّة معيّنة تتحدّد حسب ظروف مرحليّة " [1].

حين يدرك المغنّي لقصيدة من قصائد سعيد عقل أهميّة الزّمن في عمليّة التّواصل والتّوصيل يقوم بإعادة النّظر في النّصّ الأدبيّ الذي تلقّاه من قبل؛ حيث كان (النّصّ هو الرّسالة)، وكان (سعيد عقل مرسلاً)، وكان (المغنّي متلقّياً). يشرع في عمليّة إعادة التّوليف لهذا النّصّ بما يتناسب مع الفكرة التي يريد إيصالها لمجموعة واسعة من المتلقّين ذوي الأذواق المتنوّعة والمتعدّدة، حيث تتغيّر أبعاد ثلاثيّة التّواصل اللّسانيّ لتصبح ننتيجةً لما يقوم به المغنّي وفق الشّكل التّالي:

(المغنّي الفنّان هو المرسل) بعد أن كان (متلقّياً)، ويبقى (النّصّ المغنّى رسالةً)، ولكن بعد تغيير كبير طرأ على بنية هذه الرّسالة ليصبح الشّاعر مبدع النّصّ (سعيد عقل) متلقّياً من جماعة المتلقّين، بعد أن كان مرسلاً. أمّا التّغيير الذي طرّأ على بنية الرّسالة فهو أوّلاً تغيّر مرسلها؛ وبالتّالي التّغيّر الكلّيّ لجهاز النّطق الذي يعطي الإيقاع جزءاً كبيراً من صفاته، ويأتي ثانياً تغيّر عوامل جنس وعمر المرسل والظّروف المحيطة بعمليّة الإرسال، والتغيّر الثّالث الذي طرأ على بنية النّصّ الأدبي المغنّى (الرّسالة) هو دمج النّصّ الموسيقيّ مع النّصّ الشّعريّ بطريقة تعتمد على التّوازن والتّناسب والانسجام مع عنصر الزّمن.

والتّغيّر الرّابع هو تقديم النّصّ الشّعريّ المغنّى والملحّن مع ما يرافقه من رقصات وعروض على خشبة المسرح، أو مع (الفيديو كليب) والرّقصات والعروض تمثّل (صوراً

[1] - علي بوخاتم ، مولاي ، مصطلحات النّقد السّيماءوي، ص273 – 274.

بصريّة) مُتصوّرة ومُنجزَة لمضمون الرّسالة التي يؤدّيها النّصّ الأدبيّ؛ بوصفها مجموعة من العلامات اللّغويّة، وأيّةُ علامة لسانيّة أو متوالية كلاميّة تتألف من دالّ ومدلول (صورة صوتيّة إيقاعيّة) و(صورة سمعيّة بصريّة)؛ حيث تتجلّى الصّورة الصّوتيّة السّمعيّة من خلال عمليّة النّطق، وتتجلّى الصّورة السّمعيّة من خلال عمليّة تحويل الرّسالة (القصيدة المغنّاة) المسموعة إلى شيءٍ مُتَصوّر محسوس في الذّهن، وقد وقف العديد من الدّارسين عند مثال العلامة اللّسانيّة (شجرة) والمخطّط الإيضاحيّ الذي قدّمه عالم اللّسانيّات فردناند دو سوسور لعمليّة التّحويل هذه [1].

تلبّي التّغييرات الأربعة السّابقة على البنية الإيقاعيّة للنّص الأدبي المغنّى حاجةَ المتلقّي، وتنسجم تماماً مع النّظريّات الحديثة، التي تفسّر بقاء النّصوص الأدبيّة الأكثر تلبيةً لذوق المتلقّي والأكثر خفّةً على جهازه السّمعيّ والنّطقيّ في الحدث الكلاميّ، وكثيرة هي قصائد سعيد عقل المغنّاة، التي يمكن الاستشهاد بها على هذا الصّعيد مثل (غنّيت مكّة، أمّي، سائليني، قرأت مجدك، خذني بعينيك، يا شام عاد الصّيف) وقصيدة (يا شام عاد الصّيف)، التي كتبها سعيد عقل، وغنّتها فيروز، ولحّنها الأخوان رحباني، نختارها للوقوف عند جماليّات إيقاعها حيث يقول سعيد عقل فيها:

يا شامُ عاد الصّيف متئداً وعاد بيَ الجناحُ
صرخَ الحنينُ إليك بي: أقلعْ، ونادتني الرّياحُ
أصواتُ أصحابي وعيناها ووعدُ غدٍ يُتاحُ
كلُّ الذين أحبّهم نهبوا رقادي واستراحوا
فأنا هنا جرحُ الهوى، وهناك في وطني جراحُ
وعليك عيني يا دمشقُ، فمنكِ ينهمرُ الصّباحُ
يا حبُّ تمنعني وتسألني متى الزّمن المباحُ
وأنا إليكِ الدّرب والطّير المُشرّدُ والأقاحُ
في الشّامِ أنتِ هوىً وفي بيروتَ أغنيةٌ وراحُ
أهلي وأهلُكَ والحضارة وحّدتنا والسّماحُ
وصمودنا وقوافل الأبطالِ، من ضحّوا وراحوا

[1] - انظر: العيد، يمنى ، في معرفة النّصّ، ص 29 .

يا شامُ، يا بوّابة التّاريخِ، تحرسكِ الرّماحُ

يتغيّر المرسل في النّصّ، لتؤدّيه فيروز بدلاً من سعيد عقل، وتتغيّر الظّروف المحيطة بإلقائه وسماعه، وتختلف عن الظّروف التي رافقت إبداعه، ثمّ يندمج مع نصّ موسيقيّ أعدّه الأخوان رحباني، فتتّسع دائرة الإيقاع، لتشمل مجموعة من العلاقات التّناسبيّة والتّآلفيّة الجديدة، بين الإيقاع الدّاخليّ للنّصّ الشّعريّ قبل الغناء، والإيقاع الخارجيّ المكتسب من صوت المرسل الجديد، والنّصّ الموسيقيّ المرفق مع النّصّ الشّعريّ، بعد أن فتح الإيقاع المتميّز لهذا النّصّ معركة الإقناع الأولى بين صاحب النّصّ وأصحاب الوسائل الاتّصاليّة في نشر إنتاجه الأدبيّ، الذي يقابل انتشاره عقبات المصالح والأفكار والجماعات وأساليب العلاقات، ممّا دفع المرسل سعيد عقل إلى أن يخوض معركته في وسائل الاتّصال الواسعة الانتشار كالصّحف والمجلاّت عموماً، والإذاعات، والتّلفزيون والمسارح بوجهٍ خاصّ، وهي وسائل يعوّل عليها اليوم كثيراً كوسائل من أهمّ وسائل الاتّصالات، لما تقوم به من تقديم هذه النّصوص، ولما لها من قدرة على تقديم إيقاع هذه النّصوص. وعندما تصل هذه الرّسالة للمستقبل يقوم بفكّ رموزها، ويتذوّق إيقاعاتها، ويتلذّذ بها، ويستخلص المعاني منها، ويساعد تكرار هذه النّصوص على تسهيل فهمها واستيعابها أكثر فأكثر، لأنّ عمليّات الفهم والاستيعاب قد تتوقّف عند العمليّات الأولى في الفهم بسبب عدم نفاذ بعض كلمات الرّسالة إلى عقل المستقبل، والنّصّ المُغنّى بما يرافقه من إيقاع موسيقيّ يتآلف مع معناه، كما في ألفاظ(أقاح، مباح، رماح)، وتبديلٍ المرسل بمرسل آخر بما لنبرة صوته وقع شجيّ، يوفّر للمتلقّي متعةً جماليّة توحّده بالنّصّ الأدبيّ المُغنّى، وكذلكّ فإن النّصّ المغنّى والمُرسل عبر التّلفاز أو الإذاعة يتجاوز نقاط الخلل، التي قد تقع على مستوى الإيقاع في الإرسال الإلقائيّ، فالكلمات حين تتداعى في الإرسال العاديّ قد يكون انسيابها غير طبيعيّ، أو قد يكون هناك فجوات بين أجزائها، وقد يؤدّي طول الفقرات المرسلة إلى عدم التّرابط بين أجزائها، أو إلى زيادة في تركيب الجمل، أو إلى الإمعان في غموض بعض الكلمات، وقد يجعل الإلقاء الرّتيب المستقبل ملولاً، والقصيدة المغنّاة باستطاعتها تجاوز كلّ هذه المشاكل الإيقاعيّة على مستوييّ الإرسال والتّلقّي، كما يظهر في الجرس الموسيقيّ لإيقاع أصوات هذا المقطع من قصيدة (يا شام عاد الصّيف)، وتناغم حركاتها وسكناتها:

ه ه ه ه   ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

إنّ الاعتماد على الجرس الموسيقيّ، والتّفعيلة المكرّرة المناسبة للدّفقة الشّعوريّة في الأسطر الشّعريّة، وتنوّع في توزّع الحركات والسّكنات زاد المتعة الجماليّة للإيقاع حين يسمعه المتلقّي وخصوصاً، *عندما* يتوالى الاسترسال بالنّطق والوقوف عند السّكنات، مرسلٌ عُرف عنه عذوبة صوته، وسلامة نطقه، وجمال إلقائه، وقدرته الفنيّة على التّماشي مع هذه الحركات والسّكنات، مرسلٌ عرف الإيقاع وأسراره، مرسلٌ مثل فيروز[1] كفيلٌ بأن يظهر الجمال الحقيقيّ للإيقاع، ويجعل من النّصّ الأدبيّ المُرْسَل جذّاباً،يستمتع بجماله وجمال إيقاعاته عددٌ كبيرٌ من المتلقّين مختلفي الأذواق ومتبايني الآراء، وكلّ هذا ينمّ عن فهم كبيرٍ لدور الإيقاع وأهميّته في عمليّة التّواصل.

ويؤثّر على الرّسالة مقدار الزّمن الذي أعطاه المستقبل لهذه الرّسالة بأشكالها المتعدّدة (المقروءة أو المسموعة على أسطوانة صوتيّة بصوت الشّاعر عقل، أو المسموعة المرئيّة مع ما يرافقها من إيقاع الأداء بالإيماءات والحركات والرّقصات على التّلفاز أو على المسرح بصوت فيروز).

[1] - انظر : درويش، رامي، فيروز درّة الغناء و المسرح العربيّ ،مجلّة الحياة الموسيقيّة ، العدد 48 ، ص 87 .

ويتأثّر الإيقاع بزمن الإرسال ومكانه " ويختلف تلقّي إيقاع النّصّ في الصّحيفة والمجلّة والكتاب عن تلقّيه في وسائل الاتّصال الجمعيّ والمواجهيّ مثل المسرح والنّدوات والمهرجانات، ويتداخل عمر لحظة الاستمتاع بالإيقاع مع عمر الوسيلة التي يُقَدّم النّصّ من خلالها، فعمر الكتاب أكبر من عمر المجلّة، وتلك أكبر من عمر الصّحيفة، وهذا كلّه يدخل في التّوقيت الذي ستبثّ فيه الرّسالة " [1].

وتزداد أهميّة الإيقاع في جذب المتلقّي وشدّه للنّصّ المرسل عندما " تظهر الرّسائل المنافسة والمصاحبة للرّسالة المراد توصيلها، وتظهر عوامل الجذب والعرض وشدّة الانتباه، وسلامة النّطق والتّعبير، وغيرها من العوامل المؤثّرة في جماليّة الإيقاع، وخاصّةً في الوسائل التي تتميّز بالمواجهة مع المستقبل، ووضوح الصّياغة، وتصميم الشّكل، وموقع الرّسالة في الوسيلة، ويظهر هنا دور المصالح الشّخصيّة والسّياسيّة في إبراز رسالة أدبيّة ما عن رسالة أخرى " [2].

ويلعب الجانب الذّهنيّ والنّفسيّ عند المتلقّي دوراً كبيراً في استقبال الرّسالة الأدبيّة، ويسهم في الإحساس بجماليّة إيقاعها، فموقف المتلقّي عندما يستقبل قصيدة (خذني بعينك) بصوت سعيد عقل، لا شكّ أنّه مختلفٌ عن موقفه حين يستقبلها بصوت (فيروز) بإمكانيّاتها الفنيّة الهائلة [3]،حيث يقول سعيد عقل في تلك القصيدة:

طالت نوى و بكى من شوقه الوتــرُ   خــذني بعينك و اهرب أيّها القمرُ
لم يبقَ في اللّيل إلاّ الصّوت مرتعشاً   إلاّ الحــمائــمُ إلاّ الضّائعُ الزَّهــرُ
لــي فيك يا بــردى عهدٌ أعيشُ به   عمري ، و يسرقني من حبّه العمرُ
عهدٌ كآخر يومٍ في الخريف بــكــى   و صــاحباكَ عليه الرّيحُ و المطر
هنا التّرابات من طيبٍ و من طــربٍ   وأينَ في غيرِ شامٍ يُطربُ الحجر ؟
شــآم أهــلوك أحبابــي ومــوعدنا   أواخر الصّــيف آن الكرم يُعتصر
نــعــتّــق النّغمات البيض نرشفها   يومَ الأمــاسي لا خمرٌ و لا سهرُ
قــد غبت عنهم ومــالي بالغياب يدٌ   أنا الجــنــاح الذي يلهو به السّفرُ
يا طيّبَ القلبِ يا قــلــبي تُــحمّلني   همَّ الأحبّة إن غابوا و إن حضروا

---

[1] - سليم، أحمد عزّت ، ضدّ هدم التّاريخ و موت الكتابة ، ص 59 .
[2] - المرجع السّابق نفسه ، ص 59 .
[3] - انظر: قطاط، دراسات في الموسيقى العربيّة ، ص 83 .

شـــآمُ يا ابنةَ ماضٍ حـــاضرٍ أبـــداً كأنّك السّيفُ مـــجدَ القول يُختصرُ

حملتِ دنيا على كفّــيك فـــالتفتت إلـــيـــكِ دنيا وأغضى دونـــك القدرُ

يعود اختلاف موقف المتلقّي بين مرّة ومرّة، إلى الحالة النّفسيّة والذّهنيّة التي يكون عليها المستقبل وقت تلقّيه الرّسالة، التي يختلف إيقاعها مع اختلاف جنس المرسل ذكراً كان أم أنثى، وإلى تغيّر المرسل، وتغيّر جنسه أكان ذكراً أم أنثى، نظراً لاختلاف جهاز النّطق بين الذّكر والأنثى، واختلاف رخامة الحديث، ويختلف الإيقاع باختلاف عمر المتلقّي، بين الطّفل والشّاب والشّيخ، وهنالك اختلاف آخر من ناحيةٍ أخرى إلى نظراً لوسيلة الإرسال، " فقد تكون اللّهفة بالنّسبة للصّحف والهدوء لقارئ المجلاّت والتّرديّ للكتب، والهامشيّة للإذاعة، وتركيز الانتباه بالنّسبة للتّلفاز، وشدّة الانتباه والتّوتّر والعنف والحماس في المؤتمرات الشّعبيّة والمظاهرات وضرابات العمّاليّة، وجلسات الأنس والتّندّر وحلقات الصّخب والخمر والحشيش والبانجو؛ حيث العجز والسّراب والوهم" [1] .

وأكثر ما يتمظهر الاختلاف الإيقاعيّ نظراً لتغيّر المرسل في الكلمات ذات الحساسيّة الإيقاعيّة العالية، ككلمات القافية والرّويّ، والكلمات التي تضمّ أصوات المدّ واللّين، فالرّويّ بصوت الرّاء يجعل الإيقاع أشدّ تأثّراً بين مرسلٍ وآخر، لأنّ الرّاء يتنوّع بين التّرقيق والتّفخيم، وهو صوتٌ تكراريّ يستغرق تكرار نطقه زمناً أطول من نطق غيره، ممّا يساعد المتلقّي على ملاحظة الفروق الإيقاعيّة للكلمة نفسها، بين مرسل وآخر. كما في إيحاءات الرّاء التّكراريّة في كلمات (الوتر، القمر، المطر، الزّهر، السّفر) التي تنقلنا تكراراتها النّطقيّة بين الماضي والحاضر، بين الشّوق والذّكرى، بين الأشقّاء والأحباب في مدينتين، بين الشّام وبيروت، ليمتدّ زمن السّفر مع الرّاء التّكراريّة المضمومة المشبعة واو ساكنة، ممّا يوحي بالامتداد عبر الزّمن. ويزيد صوت المدّ في الشّعور بإيقاع الشّوق والحنين في ألفاظ (آخر، شآم). ومن جانب آخر يمكننا الوقوف عند إيقاع الصّور الفنيّة وإيقاع خيالاتها المنبعثة في القصيدة المغنّاة، وكثيرٌ هم الدّارسون الذين تناولوا قضيّة التّخييل أو الصّدق والكذب بالدّراسة والنّقد والتّحليل، وما أكثر الآراء التي ذكرت في هذا المجال. ويكاد يجمع أغلب الدّارسين إن لم يكونوا بأجمعهم على أهميّة الأثر اليوناني – متمثّلاً بآراء أرسطو في أحكام نقّادنا القدامى أصحاب الآثار النّقديّة عند معالجتهم هذه المسألة .

---

[1] - سليم، ضدّ هدم التّاريخ ، ص 250 .

ولكيّ لا ننساق مع القضيّة في عموميّتها نعود للقول: " إنّ التّأثيرات الأرسطيّة هي التي طبعت البحث في أمر التّخييل والمحاكاة والصّدق والكذب في الشّعر بطوابع عقليّة سادت الموروث العربي، فنظروا إلى هذه القضيّة من خلال منظار عقليّ رأى الشّعر عملاً تخيليّاً يتمّ في رعاية العقل أو تخيليّاً عقليّاً "[1]. وبقيت هذه القضيّة موضع خلاف وتباين آراء ردحاً طويلاً من الزّمن بين مؤيّد للصّدق ومنتصرٍ للكذب لأنّ أعذب الشّعر أكذبه، واستمرّت هذه القضيّة حتّى العصر الحديث؛ حيث ظهرت بعض الإبداعات والصّور الشّعريّة التي قاربت بين المتباعدات جعلت من غير المألوف مألوفاً، وانتشرت هذه الأشعار يشدو بها ويترنّم بإيقاعاتها بعض المتلقّين، ويعجب بها النّقّاد المختصّون، ويرفضها قومٌ آخرون، ولعلّ تداعيات الصّور الشّعريّة تعرّض بناها اللّغويّة لحذف أحد أركانها، والتّقديم والتّأخير في الأساليب اللّغويّة الحاملة لهذه الصّور يسهم في تطوّر الإيقاع ونموّه، من خلال استمرار ذهن المتلقّي في تخيّل سماع الأركان المحذوفة، وإعادة ترتيب الجمل والأساليب، ويبقى الإيقاع حاملاً للصّور، ويتآزر معها في تقديم الدّلالة على نحو ما نحو ما نجده في إيقاع الصّور في قصيدة (حملْت بيروت)، التي يقول فيها:

حمــلْتُ بيروتَ في صوتي و نغمي — وحمّلتني دمشقُ السّيفَ في القلمِ
فــنحن لبــنانُ وِكْــرُ النّــسر دارتنا — والشّــام جارتنا يا جيرةَ الهممِ
مــن هــاهنا نــسمات المجد لافحةٌ — ومن هنالك رايــاتٌ على القمم
أنا على الدّرب يا وادي الحرير هوىً — بين الحــبــيبين ما قلبي بمنقسمِ
أفــدي العــيون الشّــآميّاتِ ناعــسةً — بالنّومِ هــمّت على حلُمٍ و لم تنمِ
هــنّ اللّواتي جرحن العمر من شغفٍ — وطــرنَ بــي نغماً يبكي بكلّ فمِ
قــلــبي مــن الحبّ كرمٌ لا سياج له — نهْبُ الأحــبّةِ من ساه و من نَهِمِ
ويا هــوىً مــن دمــشقٍ لا يفارقني — سكناك في البالِ سكنى اللّون في العلمِ

نتساءل عن اللّغة التي كتب الشّاعر فيها أبياته، والنّعوت التي وصف بها، فيظهر التّخييل أداة بارزة في الوصف الحسيّ عند سعيد عقل، فقد صارت بيروت حروف اللّغة، وأنغام إيقاعاتها مجهورها ومهموسها، مُفخّمها ومرقّقها، وصارت دمشق امرأة تحرّض على الثّورة، وصار القلم غمداً لهذا السّيف الثّائر، صورٌ حسّية كثيفةٌ، تظهر من خلالها جمالية

[1] - دهمان، أحمد ، النّقد العربيّ القديم ، ص 142 .

الحذف اللّغويّ والتّداعي الإيقاعيّ، ففي قول الشّاعر (لبنان وكر النسّر) حذف من هذا التّشبيه أداته ووجه الشّبه، لكن الخيال تخطّى هذا الحذف، وسرح الخيال باحثاً عن إيقاع الشّموخ، وهو وجه الشّبه بين لبنان ووكر النسّر، وحُذِف صوت الكاف، وحَذْفُ هذا الصّوت يجعل الصّفة لصيقةً بالموصوف أكثر فأكثر، والشّام صارت كالهمّة العالية، ومن جاورها جاور الهمم، والمجد صار شمساً محرقةً، تلفح نسماته النّار، لينمّ إيقاع المحذوفات عن قدرة رائعةٍ عند الشّاعر على التشخيص، صورٌ وأساليبٌ يحكم الإيقاع رونقها، لتعبّر عن وعي القرن العشرين المستوعب لمعطيات التّطوّر في الفنون وجماليّاتها[1].

تعكس الصّور بما فيها من وصف و تخييل قائم على مبدأ الحذف اللّغوي و تأثيراته على الإيقاع قدرة الشّاعر على الملاءمة الجمالية بين الخيال و المحذوف اللّغويّ ، مستفيداً من الأوصاف الحسيّة التي يقدّمها حيث أضحت العيون مدىً جارحة ، و أضحى العمر جسداً جريحاً .

لذلك فإنّ استقرار الوصف في الحدث الكلاميّ والأسلوب اللّغويّ وفقاً لثنائيّة (أنا/ الآخر) عند الشّاعر يعبّر عن وجود الآخر أو الإعجاب بوجوده. وتساعد جماليّة التّخييل في رسم الموصوف، والوصف يحتاج لإيقاع لغويّ حامل له لتعبرّ من خلاله عن المشاعر، فأنت تصف الشّيء بحسانته لأنّك تستملحها، وتصفه بسيّئاته لأنّك تستقبحها. وقد تصفه إعلاماً بموقفك منه. وقد تصفه لأغراض أخرى كثيرة، وأيّاً كان الهدف الذي ترمي إليه، فإنّ العلائق بينك وبينه هي الباعث على إنشاء هذا الباب في اللّغة[2]. ويساعدنا هذا المقبوس على فهم جماليّة إيقاع كلٍّ من الصّفات التّالية المنسربة في أعطاف النّصّ الأدبيّ: (نسمات لافحة، أنا هوى، قلبي كرمٌ).

وتظهر النّعوت عند سعيد عقل على شكل صور استعاريّة، والتّشابه فيها ضمنيّ تخيليّ، ولكيّ نتأمّل هذا المستوى التّخيليّ في مجموعة النّعوت الاستعاريّة التي تتمتّع بنسبة عالية من الانحراف أو عدم المناسبة نستأنس بمقولة للبلاغيين الجدد أنّ " إسناد النّعوت التي تتمتّع بهذا الانحراف أو عدم المناسبة قياساً على الاستخدام النّحويّ المألوف في العبارة النّثريّة يعدّ المدرج الأوّل للتّخييل الشّعري. إذ يتولّى تحرير العبارة من حتميّة علاقات المجاورة المكرورة

[1] - انظر: فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص 39 .

[2] - انظر،المرجع السّابق نفسه ، ص 40 .

مخترقاً تقنيّة التّشبيه إلى نوع من التكنية المجسّدة، دون أن يبعد كثيراً عن الصّيغ المستأنسة في التّعبير الشّعريّ"[1]. ويبدو واضحاً ما لهذه المقولة من أثر بالغ على إيقاع النّصّ الشّعريّ على مستوى التّخييل والنّعوت.

لكنّ الفجوات القائمة بين النّعوت والمنعوتات من خلال الانحراف عن المشابهة المنطقيّة على الرّغم من حسيّة النّعوت أو المنعوتات تكسر ألفة إيقاع الصّور اللّغويّة المتجمّدة، والبراعة الشّعريّة عند (عقل) هي السبب في نقل الصّفة من الحياة إلى اللّغة دون وجود داعي المشابهة أو المطابقة، ممّا يجعلنا نعتدّ بهذه الصّفات الجديدة، المنسربة بإيقاعات جديدة، بوصفها إضافات فعليّة، وليست مجرّد إضافات نحويّة. فها هي (العيون الشّآمايات) تحلّق بالشّاعر، وقد أضحى الشّاعر نغماً، ويعتمد الشّاعر في رسم هذه العيون على التّكثيف والخيال لاستعادة الإيقاع اللّغويّ المحذوف من هذه الصّور، فقد صارت هذه العيون سيوف نجلاء، وصار الشّاعر نغماً يتبدّد بقربها، وشيئاً فشيئاً ترتسم صورة العينين دون أن يذكر الشّاعر نعوتاً صريحة، ولعلّ السّياق وطريقة الاستخدام اللّغويّ هما اللذان أوحيا بتخيّل هذا النّوع من العيون، لنسترجع من خلال هذا المعنى صدى الإيقاع في أشهر ما وصفت به العين من أبيات كقول الشّاعر:

إنّ العيون التي في طـــــــــرفها حورٌ   قتلننا ثمّ لـــــــــم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللّبّ حتّى لا حـــراك بـــه   و هـــنّ أضعف خلق الله أركانا

توصف العين الجميلة بالدّعج والحور والاتّساع ، لكنّ أن توصف بأنّها سيف جارح، فهذا خيالٌ يحلّق بالشّاعر وكأنّه النّغم، طريقةٌ جديدة في تغيير الأوصاف وتكسير النّعوت، " لكنّه ليس مجرّد ترف تعبيريّ، ولا نزق لغويّ، بل مؤشّرٌ دقيق لتغيّر الحساسيّة والذّوق اللّغويّ في العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسّيّ والقول المثاليّ، إلى درجة من الوعي يتمّ فيها تطويع الكلمة الشّعريّة لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة، فتكتسب جماليّات الجسد نبلاً مشروعاً، وتلتئم معطيات الحسّ في وحدة مكتملة "[2].

أظهر الوقوف عند إيقاع التّخييل والوصف أنّ القيمة الجماليّة في الوصف والتّخييل تأتي من الانحراف الدّلاليّ عن الوظيفة النّحويّة، من خلال تداعيات الحذف واستذكار

---

[1] ـ إستيتة ،ثلاثيّة اللّسانيّات التّواصليّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للآداب و الفنون ، المجلّد 34 ، ص 18 .
[2] ـ فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص 42 .

المحذوفات، تبعاً للتّعبير المستخدم، وتزداد جماليّة الإيقاع في التّخييل والوصف كلّما كان هذا الانحراف أدعى للخيال، الذي يسهم بدوره في ارتفاع حادّ في الإيقاع الخارجيّ، ويؤدّي إلى التّجانس بين البنيتين التّخيليّة والإيقاعيّة الصّوتيّة .

الاستثمار الفنّيّ للصّوائت والصّوامت:

" الصّائت في علم اللّسانيّات هو الحرف الذي يتولّد عندما يخرج الهواء عبر الحنجرة فيهزّ الوترين الصّوتيّين ويتولّد رنين مسموع. ثمّ تقوم بعض أعضاء الجهاز النّطقيّ بحركات تشكيليّة ليس فيها حبس أو تضييق ممّا يسمح للهواء بالخروج من الفمّ أو من الفمّ والأنف معاً. وللصّائت تسميات متعدّدة كالمصوت والحركة والعلّة وصوت اللّين...وينبغي التّنبّه إلى أنّ اعتماد الصّائت على الوترين الصّوتيّين لا يعني أنّه يخرج غفلاً من حركات تشكيليّة للجهاز النّطقيّ كارتفاع أوّل اللّسان أو انخفاضه متّجهاً إلى الأمام أو الخلف. وانخفاض الفكّ الأسفل أو عدمه، واستدارة الشّفتين أو عدمها ونحو ذلك. ويقود ذلك إلى أنّ الأصوات الصّامتة تُحدّد عن طريق المخارج والصّفات النّطقيّة، على حين أنّ الأصوات الصّائتة تُحدّد عن طريق مقاييس تعيّن الحركات المعياريّة الرّئيسة التي تستخدم في معظم اللّغات. والصّامت هو الحرف الذي يتولّد عندما يخرج الهواء باتّجاه الفمّ، فيعترضه معترضٌ يوقفه أو يضيّق مجراه. ويُلاحظ أنّ الصّوامت أقلّ وضوحاً في السّمع من الصّوائت. فالصّوائت تُسمع من مسافة أبعد ممّا تُسمع عندها الصّوامت. ففي الحديث بين شخصٍ وآخر قد يخطئ أحدهما على البعد سماع صوت صامت، لكنّه يندر أن يخطئ سماع صوت صائت. وليست الصّوامت جميعها ذات نسبة واحدة من الوضوح السّمعيّ، إذ يُلاحظ أنّ الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة، وأنّ الأصوات المطبقة والمفخّمة أوضح من الأصوات غير المطبقة والمرقّقة. كذلك تختلف درجات الوضوح السّمعيّ للأصوات الصّائتة. فالأصوات الصّائتة المتّسعة كالفتحة أوضح من الأصوات الصّائتة الضّيّقة كالضّمّة والكسرة "[1].

يسعى الشّاعر في تجربته إلى استثمار كلّ ما في اللّغة من طاقات وإمكانات، وفي مقدّمتها استثمار الأصوات بنوعيها الصّائت منها والصّامت؛ حيث تتنوّع الخصائص الإيقاعيّة لهاتين المجموعتين من الأصوات، ويختلف كل صوتٍ عن الآخر بمجموعة من الخصائص،

[1] - قدّور ، مبادئ اللّسانيّات ، ص 58 – 59 . و انظر : محمّد نجا ، التّجويد و الأصوات ، ص 29 . و انظر : السّعران ،علم اللّغة، ص 148 .

ثم يلعب جرس هذه الأصوات دوراً كبيراً في الشّعر، بعد أن يتشكّل في جمل وتراكيب ذات إيقاعات وصور" فثمّة فنّ شعريّ محدّد ينشأ، ونحن نجهل كيفيّة هذا النّشوء، من موسيقا الأحرف الصّائتة والصّامتة، من جرس الكلمات وتداعياتها، من إدهاش الصّور والمجازات... دعنا نسلّم بأنّ موسيقا الكلام والصّور والمجاز شريان الشّعر الذي ليس في مقدوره أن يظلّ حيّاً من دونه لحظة. وخلف هذه هناك البنية والتّصوّر، البنية التي هي تجسيد للكلمات في نمط أو شكلٌ، والتّصوّر الذي هو إبراز لفكر الشّاعر في عمليّة تولّدُ الكلماتُ منها، أو أثناء تقدُّمها"[1].

تسهم كلٌّ من الصّوائت والصّوامت في خدمة الدّلالة والمعنى في النّصّ الأدبيّ، إلى جانب خدمتها الإيقاعيّة، من خلال استثمار الشّاعر لصفات الصّوت اللّغويّ، فالحروف الصّائتة (حروف المدّ واللّين) بما فيها من شدّة في الوضوح النّطقيّ والسّمعيّ تسهم في تكثيف الشّحنة العاطفيّة التي يطرحها الشّاعر في نصّه الشّعريّ من جهة، وقد تأخذ هذه الأصوات بحدّ ذاتها بعداً دلاليّاً مستقلاً من جهة أخرى، كما في حروف المدّ واللّين في قصيدة (غنّيت مكّة) لسعيد عقل، عندما تشكّلت أصوات المدّ واللّين في قوافي هذه القصيدة كحروف تأسيس وإرداف وإشباع، عمّقت الإحساس بجلال يوم العيد وجماله، وأظهرت جماليّة الطّواف والصّلاة وقدسيّتهما، ولعلّنا نلمس الإيحاء بالامتداد الأفقيّ الأماميّ المتطاول لصوت الواو، والإيحاء بالامتداد العرضانيّ المكانيّ لصوت الياء، مثلما نجد في صوت الألف إيحاءً بالامتداد نحو الأعلى، وكأنّ حروف المدّ واللّين في قوافي (غنّيت مكّة) أخذت معنىً دلاليّاً يوحي بالحيّز الجغرافيّ بأبعاده الثّلاثة (الطّولانيّة والعرضانيّة ونحو الأعلى) في هذه القصيدة [2]:

غنّيتُ مكّةَ أهلها الــصّيدا   و العيد يملأ أضلعي عيدا

فرحوا فلألأ تحت كلّ سماً   بيتٌ على بيت الهدى زيدا

وعلا اسم ربّ العالمين علا   بنيانهم كالشّهب ممــدودا

يا قارئ القرآن صلّ لهم   أهلي هناك و طيّب البيدا

مَن راكــعٌ و يداه آنستا   أن ليس الباب مرصودا

أنا أينما صلّى الأنام رأت   عيني السّماء تفتّحت جودا

---

[1] - ريد، طبيعة الشّعر ، ص 62 – 63 .

[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلّد السّادس ، كما الأعمدة ، ص 85 – 87 .

لو رمــلةٌ هتفت بمبدعها شجواً لكنتُ لشجوها عودا
ضجّ الحجيج هناك فاشتبكي بفمي هنا يا وُرقُ تغريدا
وأعــزّ ربّي النّاس كلّهم بيضاً فلا فرّقت أو سودا
لا قــفرةٌ إلاّ وتــخصبها إلاّ ويُعطى العطر لا عودا
الأرض ربّـــي وردةٌ وُعدت بك أنت تقطِف فاروِ موعودا
وجمال وجهك لا يزال رجاً يُرجى وكلٌّ سواه مردودا

تبدو أصوات (السّين، والميم، والدّال، والرّاء، واللاّم، والنّون)، والصّاد، وهو صوت من الأصوات الصّامتة في هذه القصيدة، صوتٌ مهموسٌ، رخوٌ، مستفلٌ، مطبقٌ، صفيريّ، مصمتٌ. والسّين: حرفٌ مهموسٌ، رخوٌ، مستفلٌ، منفتحٌ، مصمتٌ، صفيريّ، والميم صوتٌ مجهورٌ، متوسّطٌ، مستفلٌ، منفتحٌ، زلقٌ. والدّال: حرفٌ مجهورٌ، شديدٌ مستفلٌ، منفتحٌ مصمتٌ مقلقل. والرّاء: حرفٌ مجهورٌ، متوسّطٌ، مستفلٌ، منفتحٌ، زلُقٌ، مكرّر. واللاّم: حرفٌ مجهورٌ، متوسّطٌ، مستفلٌ، منفتحٌ، زلقٌ. والنّون: صوتٌ مجهورٌ، متوسّطٌ بين الشّدّة والرّخاوة، مستفل، منفتح، زلق.[1] والشّين" صوت لثويّ، حنكيّ، احتكاكيّ، مهموس. يُنطق بالتقاء مقدّم اللّسان بمؤخّر اللّثة، ومقدّم الحنك الأعلى؛ بحيث يكون هناك منفذ ضيّق لمرور الهواء أوسع من المنفذ الموجود في حال صوت السّين مثلاً، ويكون معه كلّ الجزء الأساسيّ من جسم اللّسان مرفوعاً نحو الحنك الأعلى، ولا تتذبذب عند نطقه الأوتار الصّوتيّة"[2].

تسهم الأصوات السّابقة في تكثيف مشاعر الجلال والقدسيّة في مشهد الحجّ الذي تصوّره هذه القصيدة، بما فيه من شعائر التّكبير والتّهليل؛ حيث ترتفع الأصوات جائبةً أعنان السّماء في مشهد صوتيّ جليل، يرافقه مشهد بصريّ حركيّ يتجلّى بالطّواف والرّكوع والسّجود؛ ليتداخل مع مشهدين صوتيّين؛ جليلٌ وجميل، يتجلّى المشهد الجليل في تلاوة الآيات القرآنيّة، وارتفاع أصوات الدّعاء أثناء تأدية هذه الشّعائر، ويتجلّى المشهد الجميل في في أنغام الحمائم الشّجيّة وأصواتها، ويتوالى انسراب الأصوات اللّغويّة في أعطاف النّصّ الأدبيّ لتنتهي بمشهد بصريّ يختلط في الجلال بالجمال، مشهد بصريّ ترسمه أصواتٌ لغويّة، مشهد الأرض، وقد

[1] - محمّد نجا ، إبراهيم ، التّجويد و الأصوات اللّغويّة ، دار الحديث ، القاهرة ط1 ، 2008 ص 50 – 67 .
[2] - الموسوعة العربيّة العالميّة ، مجموعة من المؤلّفين ، المجلّد 14 ، ص 5 .

رويت بماء الأمطار، واستبشرت بالخصب القادم، ومشهد الجمال الإلهيّ، بما فيه من عظمة وجلال، وقد طمح المؤمنون بأن تتكلّل شعائرهم القدسيّة، وتنتهي برؤية الذّات الإلهيّة.

إنّ تنوّع صفات الأصوات اللّغويّة الصّامتة في قصيدة (غنّيت مكّة) بين الجهر والهمس، كما في (الصّاد، والسّين، والدّال، والرّاء)، يعكس صورةً لمشاعر متنوعة، مشاعر الرّغبة في رفع الأصوات بالتّكبير والتّهليل لترتفع إلى أعنان السّماء، ومشاعر الرّغبة في مناجاة الذّات الإلهيّة همساً في نجوى ذاتيّة. ثمّ تؤازر الأصوات اللّغويّة الصّائتة الأصوات الصّامتة في تكوين المشهد، ليغدو مشهداً ثلاثيّ الأبعاد، يضفي عليه صوت الياء بعداً مكانيّاً أفقيّاً عرضيّاً، كما في ألفاظ (عيدا، زيدا، البيدا)، ويضفي صوت الواو بعداً مكانيّاً أفقيّاً طوليّاً، كما في ألفاظ (جودا، سودا، مردودا)، ليكتمل البعد الثّالث مع الإشباع بصوت الألف الذي يضفي بعداً مكانيّاً عموديّاً نحو الأعلى، كما في ألفاظ (زيدا، ممدوا، جودا، عودا).

وقد يحمل الصّوت الصّامت أو الصّائت شعوراً محدّداً، مثلما يوحي صوت الميم بمشاعر الحبّ والتّقديس للأمّ والبهجة والسّرور والتّلذّذ بالوجود معها، يوحي بذلك نطق الميم والتّلذّذ بنطقها وإطالة غنّتها حين يقول سعيد عقل:

أمّي يا ملاكي يا حبّي الباقي إلى الأبد

كما توحي النّون السّاكنة بمشعر الحزن والأنين على لحظات العمر الهاربة، ويوحي طول الوقوف السّاكن على غنّة النّون بطول لحظة التّأمّل والوقوف والاعتبار بما مرّ من أيّام العمر، ونلحظ ذلك في قول سعيد عقل:

هُنيهاتٌ يا ورقات الزّمن
على مهلٍ أو آهي من شجن
أخذتنّ في الرّكض .. خلّين عنكنّ ..
ركضُ الهنيهات لا يُعتلن
أكاد أراه .. كأنّ الخريف
تناثر في لفتتي .. مُمتهن .. [1]

[1] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد الرّابع ، الأجراس الياسمين ، ص 303 .

الإيقاع و التّناصّ :

" تتقاسم دلالة نصّ في العربيّة معانٍ متعدّدة. لعلّ الرّفع أقربها إلى المجال الحسّيّ، ومنه نصّ العروس: أقعدها على المنصّة لتُرى...ومن معنى الرّفع الحسّيّ يمكن أن نلاحظ بدايةً لمعانٍ أخر كالتّعيين والإظهار والتّحديد...وهناك تطوّر آخر لدلالة (نصّ) إذ أُشربت معنى (Texte) الأجنبيّ. وهو يعني في أبسط أشكاله مجموعة من الكلمات في تصرّف لغويّ معروف، سواء أكانت مكتوبة أم ملفوظة...ويرى محمّد مفتاح أنّ التّناصّ (Intertexte): تعالق نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة...ويؤكّد عبد الملك مرتاض أنّ التّناصّ ليس إلاّ حدوث علاقة تفاعليّة بين نصّ سابق ونصّ حاضر لإنتاج نصّ لاحق "[1]. و" قد قالوا مع مالارميه: إنّ الأشياء قيلت ألف مرّة، يكفي أن نومئ إليها إيماءً، نتمتم بعض الكلمات، ليروح السّامع يكتشفها من ذاته، ونكون لم نضيّع عليه لذّة الاكتشاف "[2].

وأوّل ما ظهر البحث في نظريّة التّناصّ عند العرب أثناء دراساتهم النّصيّة للقرآن الكريم، ومحاولتهم الإحاطة بمعاني كلّ نصّ كبر أم صغر، ولو كان آيةً واحدة. " ويقوم مفهوم التّناصّ على أن تتبادل النّصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصّ يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتّحد معه....وكلّ نصّ هو تناصّ، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة. واللّغة هي النّظام العلاميّ الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدّلاليّة الأخرى؛ و على تفسير نفسه بنفسه "[3].

ويرتبط مفهوم التّناصّ بمفاهيم أخرى يتقاطع معها من حيث مضمون أخذ النّصوص عن بعضها البعضّ، من مثل مفاهيم الاقتباس، والتّضمين، والسّرقات الأدبيّة، وقضيّة القدماء والمحدثين، وهي قضايا تدخل في إطار الوحدة العضويّة؛ وبالتّالي تدخل في إطار الإيقاع، "والشّعراء في أيّ زمنٍ محتاجين إلى أن يكونوا قرّاء لأسلافهم" [4]، وهذا يقودنا إلى مفهوم المحاكاة والتّقليد وأخذ اللاّحق عن السّالف، وغريزة " المحاكاة طبيعيّة فينا، شأنها شأن اللّحن والإيقاع، إذ من الواضح أنّ الأوزان ما هي إلاّ أجزاء الإيقاعات...فالشّعر جوهره تعرّف ومحاكاة للأفعال، ويستعان في هذه المحاكاة باللّحن والإيقاع"[5].

[1] - قدّور، أحمد ، اللّسانيّات و آفاق الدّرس اللّغويّ ، ص 118 – 124 .
[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر ، المجلد الأوّل ، المجدليّة ، ص 89 - 90 .
[3] - انظر: جمعة، حسين، المسبار في النّقد الأدبيّ، ، ص 137 .
[4] - قدّور، اللّسانيّات و آفاق الدّرس اللّغويّ، ص 115.
[5] - هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 55 – 56 .

وترتبط المحاكاة، كآليّة من آليّات التّناصّ، بشكليها السّاخرة والمقتدية،[1] بالعمل الشّعريّ، سواء جاءت هذه المحاكاة عن قصديّة من الشّاعر أو من دون قصديّته. والوزن واحد من هذه العناصر الموقعة للمحاكاة باعتبارها أصواتاً موسيقيّة مطابقة لطبيعة التّجربة النّفسيّة التي يتفاعل معها الشّاعر.

أشكال التّناصّ الإيقاعيّ:

للتناصّ الإيقاعيّ مجموعة من الأشكال، بعضها ينحصر ضمن الفنّ الأدبيّ الواحد، كتناصّ قصيدة شعريّة مع قصيدة شعريّة أخرى، ولا فرق إن كانت القصيدتان المتناصّتان للشّاعر نفسه، أو لشاعر آخر، وأكثر ما يظهر التّناصّ الإيقاعيّ في المعارضات الشّعريّة " وهي تسمية حديثة لما كان يسمّى بالنّقائض بين جرير والفرزدق في العصر الأمويّ. وتعني المعارضة أن ينظم الشّاعر قصيدة، يردّ بها على منافسه بالوزن الشّعريّ نفسه والقافية نفسها"[2]. وقد " كان للمعارضة الشّعريّة عند الإحيائيّين حيّز واضح في طريقتهم الفنيّة، وقد بقيت معظم الأشكال المتعلّقة بالتّراث لدى الإحيائيّين ضمن الجانب الشّكليّ الذي لا يتعدّى عادةً الأدوات والبنى اللّغويّة، والحلى التّزينيّة "[3]. والمعارضة شكلٌ إيقاعيٌّ صريحٌ من أشكال التّناصّ، لما يتمّ فيها من محاكاة صريحة للوزن والقافية، وقد يكون التّناصّ الإيقاعيّ بين قصيدة عموديّة (بنظام الشّطرين) وقصيدة حداثيّة (بنظام التّفعيلة)، وقد يحاكي الشّاعر بإيقاع قصيدته إيقاعاً محدّداً من إيقاعات التّراث الشّعريّ، كما فعل سعيد عقل في (خماسيّات الصّبا)، التي وقفنا عند جماليّة إيقاعها، حين حاكى إيقاع الموشّحات الأندلسيّة، وهي " شكلٌ من الأشكال المبتكرة للشّعر المغنّى "[4]. وقد لا يتعدّى التّناصّ حدود التّعالق المعنويّ، فيصير النّصّ الجديد حاملاً لصدى إيقاع النّصّ المغيّب، وخصوصاً عندما يكون هذا النّصّ المغنّى من النّصوص الشّهيرة، وقد يدخل النّصّ الأدبيّ الشّعريّ في علاقة تناصيّة مع نصّ أدبيّ، يتّفق معه من حيث طبيعته القوليّة الصّوتيّة، ويختلف معه في الجنس الأدبيّ، كتناصّ قصيدة شعريّة مع مسرحيّة شعريّة أو نثريّة أو بالعكس. وقد يكون التّناص بين موضوع قصيدة شعريّة، وموضوعٍ لنصٍّ فنّيّ من نصوص الفنون الإيقاعيّة التّعبيريّة الأخرى، وهو ما يمكن أن نسمّيه

---

[1] - انظر :قدور، اللّسانيّات و آفاق الدّرس اللّغويّ ، ص 131 .

[2] - المالح، ياسر، المعارضة الشّعريّة والأغنية العربيّة في محكمة الفنّ ، مجلّة الحياة الموسيقيّة،دمشق ، العدد 48.

[3] - قدّور، اللّسانيّات و آفاق الدّرس اللّغويّ ، ص 117 .

[4] - المالح، المعارضة الشّعريّة والأغنية العربيّ" في محكمة الفنّ ، العدد 48 .

(بتراسل الفنون)، لأنّ " دلالة النّصّ لم تبقَ محصورة في النّصّ الأدبيّ، بل غدت شاملةً فنون التّعبير الفنّيّ الأخرى، أياً كانت مقروءة أم مسموعة أم منظورة أم متذوّقة بملكة الإدراك الثّقافيّة. ومن هنا ظهر مصطلح (النّصّ الفنّيّ) الذي يشمل كلّ الفنون بما فيها الأدب "[1]، وأكثر ما يظهر هذا النّوع من التّناصّ في المسرح، حين يجتمع عددٌ كبيرٌ من الفنون المختلفة على خشبة المسرح، لتشكّل الفضاء المسرحيّ، وتؤدّي فكرة واحدة كاجتماع الشّعر، والرّقص، والموسيقا والتّمثيل.

وحين يكون التّناصّ ضمن الفنّ الشّعريّ الواحد يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أنواع، وهذا ما فعله ابن رشد حين قال: " والمحاكاة في الأقاويل الشّعريّة تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النّغم المتّفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التّشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كلّ واحد منها مفرداً عن صاحبه، مثل وجود النّغم في المزامير، والوزن في الرّقص، والمحاكاة في اللّفظ...وقد تجتمع هذه الثّلاثة بأثرها، مثّلما يوجد عندنا في النّوع الذي يسمّى الموشّحات والأزجال. وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللّسان العربيّ أهل الأندلس "[2].

وتختلف السّرقة الأدبيّة عن التّناصّ من حيث كونها إغارة على معاني الآخرين، وأوزانهم وإيقاعاتهم لذلك " ينبغي للشاعر في عصرنا ألاّ يُظهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبّه عليها، وأمر بالتّحرّز منها، ونهي عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أنّ الشّعر موضع اضطرار، وأنّه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتجّ بالأبيات التي عيبت على قائلها؛ فليس يقتدى بالمسيء، وإنّما الاقتداء بالمحسن، وكلّ واثق فيه مُجلٌّ له إلاّ القليل. ولايغير على معاني الشّعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول مننها ما يتناول، ويتوهّم أنّ تغييره للألفاظ والأوزان ممّا يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة، بل يديم النّظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذْرُبُ لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشّعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النّتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها معادن، فكما قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركّب من أخلاط من الطّيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه،

[1] - قدّور، اللّسانيّات وآفاق الدّرس اللّغويّ ، ص 119 .
[2] -هلال، النّقد الأدبيّ الحديث ، ص 162 .

ويذهب في ذلك إلى ما يُحكى عن خالد بن عبد الله القسريّ، فإنّه قال: حفّظني أبي ألف خطبة ثمّ قال لي: تناسها؛ فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سهل عليّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيحاً لذهنه، ومادّةً لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته"[1].

والتّناصّ بحدّ ذاته يحتاج عند الشّاعر إلى قدرة وموهبة تتجلّى في الإجادة وإلطاف الحيلة، وتدقيق النّظر في تناول المعاني واستعارتها، وإعادة صياغتها وتوظيفها، لتنفرد بشهرتها كأنّها غير مسبوق إليها، ثمّ يأتي الشّاعر " فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنىً لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء؛ وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإنّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذّر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتجّ إليها فيها، وإن وجد المعنى اللّطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرّسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن. ويكون ذلك كالصّائغ الذي يذيب الذّهب والفضّة المصوغتين فيعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا عليه، وكالصّبّاغ الذي يصبغ الثّوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة. فإذا أبرز الصّائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصّبّاغ ما صبغه على غير اللّون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها. قيل للعتابيّ: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحلّ معقود الكلام؛ فالشّعر رسائل معقودة، والرّسائل شعر، وإذا فتّشت أشعار الشّعراء كلّها وجدتها متناسبة، إمّا تناسباً قريباً أو بعيداً. وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء "[2].

وتجدر في نهاية الحديث عن أشكال التّناصّ إلى أنّ الأمر لا يختلف إن دخل النّصّ الجديد في علاقة مع نصّ سالف للأديب المبدع نفسه أو لغيره من الأدباء، فقد قال ابن طباطبا: " وربّما أحسن الشّاعر في معنى ببدعه فيكرّره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا

[1] - ابن طباطبا،عيار الشّعر، ص 15 – 16 . و انظر:قدّور، اللّسانيّأت و آفاق الدّرس اللّغويّ ، ص 115 .
[2] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 80 – 82 .

انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف، قلب ذلك المعنى، ولم يخرج عن حدّ الإصابة فيه، كما قال عبد الصّمد بن المعذّل في مدح سعيد سلم الباهليّ:

ألا قل لسارق اللّيل لا تخشَ ضلّةً سعيد بن سلمٍ ضوء كلّ بلاد

فلمّا مات رثاه فقال:

يا سارياً حيّره ضلاله ضوء البلاد قد خبا ذُباله "[1].

أسهمت دراسات النّصوص القرآنيّة في استقصاء أشكال التّناصّ، الذي تعدّدت أنواعه وتسمياته، وليس هذا ما يهمّ عند مختلف الدّارسين والنّقّاد، لكنّ المهمّ عندهم هو الإجادة في هذا التّناصّ في التّجربة الإبداعيّة، على مستوى التّداخل المعنويّ الدّلاليّ، أو الشّكليّ الوزنيّ أو الإيقاعيّ، ثمّ التّوظيف الجماليّ للنّصّ القديم أو النّصوص القديمة في النّصّ الجديد، الذي سيبقى حاملاً في ذاته صدى النّصوص السّالفة على مستوى الوزن والإيقاع.

التّناصّ وصدى النّصوص المغيّبة:

تعدّدت وتنوّعت أشكال التّناصّ الإيقاعيّ؛ حيث وجدنا في المعارضات الشّعريّة تناصّاً شكليّاً من خلال تكرار الوزن والقافية، أو تكرار الدّلالة التي يحملها ذلك الإيقاع وإعادتها إلى مرسلها، ويقودنا التّناصّ الإيقاعيّ على مستوى الأوزان والألفاظ والجمل والمعاني إلى نصوص تراثيّة (أدبيّة، تاريخيّة، دينيّة، أسطوريّة...)، فيجول في ذواتنا صدى تلك النّصوص المغيّبة، أثناء عمليّة تلقّي النَّصوص الجديدة؛ حيث نجد، على سبيل المثال، في أشعار سعيد عقل انتشاراً واسعاً للتناصّ التّاريخي ذي الأبعاد الدّينيّة والتّراثيّة، على نحو ما نجده من مدحٍ لعليّ بن أبي طالب في قصيدته (كلامي على ربّ الكلامِ كلامُ)، التي يقول فيها:

كلامي على ربّ الكلامِ هوًى صعبُ تــهــيـّبــت إلاّ أنــّنــي الــسّيفُ لم ينبُ

ومــا لــغة الأقــلام مــن لغة القنا اثنتان ؟ سألت الحسنَ ما الجفن ؟ ما الهدبُ ؟ [2]

ولسعيد عقل العديد من القصائد التي يعتزّ من خلالها بالتّاريخ العربيّ، والتي يظهر فيها التّناصّ بتعالقاته مع النّصوص الدّينيّة؛ الإسلاميّة والمسيحيّة على حدّ السّواء مثل: سائليني، وفخر الدّين المعني الثّاني، وقرأت مجدك، وغيرها من القصائد الكثيرة، وقد حملت قصيدته (المجدليّة) -كما وجدنا في الفصل الأوّل- صدى الآيات القرآنيّة في سورة مريم، وكذلك

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر ص 83 – 84 .

[2] - عقل ، سعيد ، شعره و النّثر، المجلّد السّادس، كما الأعمدة، ص 68 – 69 .

تحملنا قصيدة (حوار) إلى القرآن وصدى آياته في سورة التّوبة؛ حيث يقول في مطلع قصيدة هذه القصيدة:

جُرُفٌ...على واديً هارْ...

أهواهُ يبعث بي دوار

غيري يخاف...أنا أحبّ

الخطو في ذاك الجوار

فيرنّ في آذاننا صدى الآية 109 من سورة التّوبة، التي يقول الله تعالى فيها: " أفمن أسّس بنيانه على تقوى من اللّه ورضوان خيرٌ أمّن أسّس بنيانه على شفى جُرُفٍ هارٍ فانهار به في نار جهنّم واللّه لا يهدي القوم الظّالمين " [1].

مثلما يوقظ في ذاكرتنا التّناصّ المعنويّ في (خماسيّات الصّبا) صدى العديد من النّصوص في الموشّحات الأندلسيّة، وغيرها على نحو ما نسترجع إيقاع هذا المقطع الشّعريّ لعبد الباسط الصّوفيّ، والذي يقول فيه:

توهّجت أكوابنا فاقفز إلينا يا قمر

فجّرت هذا اللّيل ينبوعي ضياءٍ وصور

وانزلقت أقدامك البيض على رأس الشّجر

من الكوى من فرجة الباب تلمّسْ منحدر

واسقط حبالَ فضّةٍ مغزولةً من الشّرر

فاكهة الصّيف على شبّاكنا معلّقة

ومن عناقيد الكروم خمرنا معتّقة

هذي سلال وردنا مضفورةٌ مزوّقة

عنّا أحاديث الهوى يحكونها منمّقة

فقصّةٌ صادقةٌ، وقصّةٌ ملفّقة

نسترجع صدى هذا المقطع، ونحن نقرأ في الخماسيّات هذا المقطع:

---

[1]- سورة التّوبة ، الآية 109 .

على الرّغم من عدم وجود تعريف جامع مانع للتناصّ، إلاّ أن أكثر التّعريفات استيعاباً هو ذلك التّعريف الذي يرى أنّ التناصّ هو دخول النّصّ في علاقة ما، وهو التّعريف الذي اختاره محمد مفتاح. ويستطيع هذا التّعريف الإحاطة بالمفهوم الواسع الذي صار يعنيه التّناص، إذ يقيم النّصّ علاقة مع النّصوص أو غير النّصوص مما اختزنته ذاكرة المبدع، وعلقته ثقافته واطّلاعه، سواء مع التاريخ أو النّصوص، أو الشّخصيات، أو المقولات، والأفكار أو صور الحياة اليوميّة، أو مع غير ذلك من المرجعيات الأخرى، لأنّ النص ليس إلا نسيجاً من الاقتباسات المستمدّة مما لا حصر له من مراجع الثقافة، على حدّ تعبير رولان بارت.

وفي هذا المجال سندخل فضاء قصيدة (غنّيت مكّة) للشّاعر سعيد عقل، ونحاول كشف تجلّيات التّناصّ الخارجيّ، إذ النّص الشّعريّ يحفل بالعديد من التّعالقات النّصيّة مع مختلف أدوات الأشغال في منافذ المعرفة، لتشكّل لحمة واحدة تكشف عن بنائية موحّدة للنّصّ شكلاً جديداً يحمل أدوات الشّاعر في كشفه الجماليّ/ الشّعريّ. ومهما كانت تلك الاقتباسات (متناظرة. متباينة. متداخلة)، إلاّ أنّ الغايات التي يقصدها الشّاعر تجعله يصنع من كلّ ذلك نصّاً له دلالاته ورسائله الخاصّة به، ربّما تكون قضيّة واقعيّة مؤثّرة لدى (الآخر/ المتلقي).

ومن اشتغالات التّناصّ الخارجيّ (تناصّ الحياة اليوميّة)، الذي يتّسع ليشمل كلّ التّجارب الحياتيّة المعاشة التي تكوّن في الذاكرة نصّاً غير مكتوب. ما يعني أنّه يعمل على استيعاب المظاهر المعاصرة للحياة، ومن ثم تكريسه على النّصّ، سواء أكانت هذه المظاهر صوراً اجتماعيّة، أو طقوساً أو ممارسات ترتبط بالوعي الاجتماعيّ. ثمّ بعد ذلك تتجلّى بشكل أدقّ في لهجات الخطاب اليوميّ، والمفردات العاميّة والبيئة التي ولد فيها النّصّ.

وبالتّأمّل في بداية القصيدة نستبين دخول الشاعر لمشهديّة المكان بشهيّة، متجسّداً في تناوله لبعض الهواجس المشتركة بين حبّه لمكّة، قبلة المسلمين، وبين الكشف الجماليّ لهذه المدينة:

فأنا أحبّ مكّة وأشعر بقدسيّة المكان وجلالة الموقف، أشارك أهلها هذا الجلال، أسمع صوت التّكبير والتّهليل في هسهسة الحروف التي أنشدها، أشعر بجلال الخالق وبهائه من خلال الاستماع إلى كلامه الذي يتلونه في القرآن، ثم تأتي تلك الصّور التي ترسم من البيئة الحياتيّة ألوان الوصف الشعريّ، فإنها في الوقت ذاته تعكس رغبة الشاعر في تحقيق الإضافات (التّناصيّة) وتكريسها داخل النّصّ بعد تأطيرها بمزايا الاشتغال السّليم في كتابة

المفردة أو الجملة الشعريّة بشكلها النّهائيّ الكامل، ولعلّ التّعالق مع المفردات الشعريّة يدخل ضمن إشارة النّص إلى اللّوازم الجماليّة للمكان ليدخل ضمن بيئتها الإيقاعية بعد أن يتشرّبها وتصبح في عمق البناء الإيقاعيّ العامّ لها، لنجد في مطلع القصيدة:

غنّيت مكّة أهلها الصّــيدا   والعيد يــملأ أضلعي عيدا

ثمّ تتوالى كلمات المشهد الجديد ضمن زخرفة الكلمات المؤثّرة والبرّاقة، إذ نقرأ:

فرحوا فلألأ تحت كلّ سماً   بيت على بيت الهدى زيدا

ثمّ يتّجه النّصّ في تعالقه مع الموروث الإنشاديّ نحو تأسيس مقطع يحمل مقصديّة معاصرة لتناصيّة تاريخية، تعيدنا لمشهد الحجّ عند قبيلة عكّ، وهذا الفرع من التّناصّ ينصبّ على أصل التّناصّ اليوم، ليرتكز على ثنائيّة (زمانية) و(حياتيّة)، لينبلج النّص ويتعالق بدرجات متفاوتة وفق رؤية معيّنة، ويعود ليدخل في خانة التحوّل الجديد في المقطع الشعري:

ضجّ الحجيج هناك فاشتبكي   بفمي هناك يا وُرْقُ تغريدا

يتّضح لنا أنّ هناك مستويين من التّناص، يمكن أن ندعو الأول (التّناص مع الحاضر)،و الآخر (التّناصّ مع الماضي) وكلاهما يرتبطان بالتّاريخ، ولا شكّ أنّ هذين المستويين يصعب الفصل بينهما داخل النص، إذ يتلازمان، ويتداخلان ويصعب تحديد جزئيات كل مستوى، نظراً لأنّ النّصّ شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدة من ذاكرة الشّاعر. ثم هناك مزايا مشتركة بين النّصّ (غنّيت مكّة) وبين النّصّ المتناصّ. يدخل في صميم المعنى والعمل على تحقيق مقطع أو مقاطع شعرية هادفة يبتكرها الشّاعر، ويطرحها بمهارة الإلقاء الجريء، وهذا قد لا يحقّقه إلاّ شاعر متمكن من أدواته في الكتابة الشعرية، مع الإضافات البنائيّة للكلمات المستخدمة، فيما بين (أنا أينما صلّى الأنام / عيني السّماء تفتّحت جودا) و(الباب مرصودا، جمال وجهك)، تطرح العبارات السّابقة التّماثل في إيقاعيّة التّوليف التّناصّيّ بين عبارات تحمل بعداً دينيّاً حياتيّاً يوميّاً في كلمة (صلّى)، وبعداً واقعيّاً تراثيّاً أو أسطوريّاً في عبارة (الباب موصودا)، لإنتاج معنى واضحٍ، إذ أنّ بنية التّماثل تساهم في إنتاج الشعريّة باحتوائها على قيم إيقاعيّة واضحة، كما يجمع معظم المنظّرين لنظريّة التّناصّ مثل، جوليا كريستيفا، وباختين، وكوهين، وبارت، ثم تفجّرت دلالات ونغمات القصد الشعريّ، وهيمنت على التّرددات الصوتيّة العميقة في إنتاج الشّكل النّهائي للنصّ. ولعلّ ذلك يحيلنا إلى مقصديّة جديدة للمقطع الشّعريّ الذي اشتغل عليه الشّاعر، تنبئ عن دلالاتها الأصليّة المرتبطة بالتّقاليد والموروثات،

لتأخذ منحى أيقونياً، يحيل المعنى إلى أصل العنوان (غنّيت مكّة)، وبالتّالي تنتمي إلى المعاصرة الحياتيّة المؤثّرة عبر هذه الإضافات والتّوليفات التّناصيّة، وبعد أن تصل القصيدة إلى منتصفها نقرأ:

من راكع ويداه آنستا   أن ليس يبقى الباب مرصودا

يُخلق كلّ نصّ متركز على مرجعيّات – حياتية، تاريخيّة، أسطورية – على تعالقات جماليّة لحظة تتويج النّصّ، ويدخل هذا البيت في علاقةٍ تناصّيّة مع (أحداث الحياة اليوميّة)، مع وجود أسلوب تناظري في الإلقاء، فبعد أن كانت البداية (غنّيت مكّة)، تحوّل بعدها ليعبّر عن وجوده مع الحجيج متعدّياً حدود المكان من خلال الصّعود الفنّيّ، وتوتّر حدّة الانفعال في القصيدة، ولا شكّ أنّ هذين المستويين يصعب الفصل بينهما داخل النّص، إذ شكّلا بنية واحدة في صيغة المعنى.

وحين يفصح النص عن تشكّلات مختلفة من التّعالقات التناصيّة للمقدّس، فإنّ المرجعيّات تكون متنوّعة بتنوّع حقيقة هذا النّص، فالنّصّ الدّينيّ نصّ يدخل إلى العقل برغبة كبيرة، إذ الإنسان متديّنٌ بفطرته، ولايستطيع العيش دون ذلك من خلال المرجعيّات المفروضة عليه، والتي تُطرح ، وتطبَّق رغم القناعات الأيديولوجيّة المغايرة للبعض، وبذلك نقرأ:

أنا أينما صلّى الأنام رأت   عيني السماء تفتّحت جودا

إنّ التّحقّق الذي حصل للتّناصّ، جاء بسياق ذي طابع ترميزي مشفّر، وقد تلقّى بامتصاص النّص القرآني من بنيته – وهذا النوع من التّناص مع الموروث الدّينيّ من أجمل أنواع التناّص وأرقاها، إذ تضيع ملامح النّص الغائب، ولا يبقى منه إلاّ صداه وقدسيّته: "حيثما تولوا وجوهكم فثمّ وجه الله"، ويعبّر ذلك عن قدرة الشّاعر في إذابة أكثر من نصّ. ثمّ تسير القصيدة بتناظر تناصّيّ حتى آخر بيتٍ منها. هذا التّناظر أعطى السّمة المباشرة لكشف مشهد جديد، يتركّز بالدّرجة الأساسيّة على ما هو ثقافي، أي المرجعيّات تنصبّ داخل إطار ما هو متعدّد الأطراف، بمعنى آخر إنّ وجود ميّزات انبعثت في القصيدة التي تعيد إلى الذهن والذاكرة عدّة نصوص تحمل دلالة معرفية، كما في القصيدة: (كالشّهب ممدودا، الباب موصودا، ضجّ الحجيج) حتى يحيل الآخر/المتلقي إلى إيقاع تلك النّصوص التي تتعدد إيحاءاتها الدّينية والثّقافية والشّعبية والأسطوريّة الموروثة مثل قول الشاعر:

ولمّا قضينا من منى كلّ حـــــــــاجةٍ   ومســــــّح بالأركان من هو ماسح

وشُـــدّت على هدب المهارى رحالنا ولا يــنظر الغادي الذي هو رائـــح

أخذنا بأطراف الأحـــــــاديث بيننا وســـالت بأعناق المطيّ الأباطـــح

وقد قال ابن طباطبا عن هذه الأبيات " هذا الشّعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها، من قضاء حجّه وأنسه برفقائه، محادثتهم ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطيّ كما تسيل بالمياه. فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشّاعر"[1].

ويعود إلى ذاكرتنا صدى الإيقاع في قول العبّاس بن الأحنف:

أزوّار بيت الله مروّرا بيثرب لحاجة متبول الفؤاد كئيب

وإذا ما تحقّق ذلك التّناصّ الثّقافيّ/الدّينيّ يتّضح بعمق السّياق الشّعريّ، ويزداد تصاعده المتوالي عند المتلقّي ، ثمّ تتكشف آليّة التّناصّ المستتر أو الخفيّ، وهو من التّناصّات المعقّدة أيضاً. إذ ضاعت ملامح النّصّ الغائب الذي له دلالة معرفيّة، فالعبارات (يا وُرق تغريدا، كالشّهب ممدودا، الباب موصودا) أنموذجٌ واضحٌ للتّناصّ المركّب والخفيّ والمتداخل الذي لايظهر للوهلة الأولى، وفي هذا، دليل على قدرة الشّاعر وبراعته في إذابة أكثر من نصّ أو عبارة لتحقيق مقصديّة النّص الجديد. وعلى ذلك يبقى نصّ (غنّيت مكّة) لسعيد عقل متعالقاً مع الكثير من الأجناس والأنواع، وإن كان تناصّه بالدّرجة الأولى مع النّصّ الحياتيّ، الدّينيّ، مع تفرّعاته التّاريخيّة والمعرفيّة، وحتى الموضوعات المبثوثة عنه في المرجعيّات المدوّنة أو غير المدوّنة، ولا شكّ أنّ هذه التّعالقات النّصيّة تستحضر إيقاعات تلك النصوص المغيّبة مما يجعل النّصّ يدور في فلك الإيقاعات الرّائعة لتلك النّصوص الخالدة.

التّناصّ الخارجيّ بين الفنون (تراسل الفنون):

إنّ ما " يميّز ضرباً من الفنّانين عن ضرب آخر ليس حالاتهم العقليّة، آليّتهم العقليّة، وإنّما هو اختلاف في توزيع التّوسّع الحسيّ – أعني أنّ الاختلاف بين الشّاعر والرّسام هو الاختلاف بين حساسيّة لفظيّة سمعيّة وأخرى تشكيليّة – بصريّة، إنّه اختلاف في المادّة، وليس في الطّريقة. وتلك، فيما يلوح، طريق أخرى للقول مع السيّد إليوت إنّ: الشّاعر ليس لديه شخصيّة تعبّر، وإنّما وسيط خاصّ، وهو وسيط ليس غير... تجتمع فيه الانطباعات والتّجارب بطرائق خاصّة وغير متوقّعة. ومن هنا يلوح أنّ الشّيء الوحيد الذي ينبغي أن ينتجه الفنّان

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 88 .

إنّما هو ثبات الشّخصيّة الخلقيّة. وهذا الاستنتاج تمليه علينا وجهة نظر أخرى. والإنسان ذو الشّخصيّة الخلقيّة يمكن تمييزه عموماً بأنّه إنسان عمليّ "[1].

وأكثر ما تتراسل الفنون وتتبادل معطياتها بين بعضها البعض في المسرح، لأنّ مجموعة متداخلة من هذه الفنون تؤدّى على خشبة المسرح؛ حيث يقول ييتس: " ما يجذبني إلى الدّراما هو أنّها، وبأوضح صيغة، تمثّل كافّة الفنون عند التّحليل النّهائيّ. فالمهزلة والمأساة متشابهتان في هذا الأمر من حيث أنّهما لحظة الحياة الحادّة. والحدث مأخوذ من كافّة الأفعال الأخرى بعد إحالته إلى أبسط صيغه، أو على الأقلّ صيغة بسيطة يمكن معها تقديمه دون أن نفقد معه إحساسنا بمكانه من العالم. وتتحرّر الشّخصيّات المنخرطة في هذا الحدث من كلّ ما لا يمتّ بصلة إليه، وسيّان أكان الأمر مجرّد نشاط جسديّ – هروب بمعجزة أو ما شابه ذلك كما هو الحال في الأنواع المسرحيّة الرّديئة؛ أو كان – كما هو الحال في المسرحيّات الهامّة – نشاطاً لأرواح الشّخصيّات أو دوّامة حياة مطهّرة من كلّ شيء إلاّ من نفسها، فإنّ على الكاتب المسرحيّ أن يصوّر الحياة، وهي في الحدث، وهي في ذهن غير مستبق، تماماً كما يصوّرها الموسيقيّ بالصّوت والنّحّات بالشّكل"[2]. لذلك " إنّ الرّاقص والموسيقيّ والنّحّات، نظراً لطبيعتهم التّعاونيّة العالية، يساوون الشّاعر من حيث الأهمّيّة "[3].

وقد كان " هوفمنشال على وعي كامل بما يمكن أن تقدّمه الفنون المختلفة من إسهامات كمسألة تميّز جماليّ. وكان يشعر أنّ الكلمات تصلح للتّعميم. إلاّ أنّ الموسيقا تقدّم الحدّة العاطفيّة الأكبر بينما يمكن لإشارة واحدة من إيمائيّ أو راقص أن تعبّر عن حالة ذهنيّة وعن علاقات دراميّة بخصوصيّة وحيويّة لا نظير لهما....إلاّ أنّ إحساسه بالتّرابط بين الفنون في المسرح أكثر من تمييز فنيّ. إنّه إحساس عميق بالطّقوس الاحتفاليّة. وتستخدم العبادة والطّقوس الدّينيّة والمهرجانات التي كانت في الدّيانات المتنوّرة الفنون المختلفة مجتمعةً لتحقيق غرض موحّد. وتقوم وحدة تصوّره الكامل للفنّ المركّب على وعيه للأسس الاحتفاليّة للمسرح ولمهرجانات الحياة الشّعبيّة والدّينيّة، وللمسرح على أنّه أسلبة واعية للدراما الطّبيعيّة في

[1] - ريد، طبيعة الشّعر ، ص 37 .
[2] - بيكوك، الشّاعر في المسرح ، ص 162 .
[3] - المرجع السّابق نفسه، ص 164 .

الحياة. واكتشاف المسرح هو اكتشاف لأعمق استمراريّات الحياة الإنسانيّة. وهو اكتشاف للرّموز التي تعبّر عن المجتمع الإنسانيّ ككلّ"[1].

ويمكن لمجموعة كبيرة من الفنون، كالرّقص والموسيقا، والغناء، أن تتراسل أو تدخل القصيدة في علاقة تناصيّة مباشرة، مع غيرها من النّصوص الشّعريّة أو المسرحيّة مثل ما نجده من علاقة تناصيّة بين مسرحيّة (مريم المجدليّة) لهيبل وقصيدة (المجدليّة)[2] التي يقول فيها سعيد عقل:

نغمةٌ آذنت وصحوٌ أضاء

في محيّاً

هيهانَ من نعماءَ.

تتراءى فيه الأمانيُّ

زرقاءَ،

وتفنى عِبْرَ الرّؤى

بيضاءَ.

نزهةٌ للعيون

تغوى به

وهماً

وتنهدّ دونه إعياءَ.

وتعرّى خدّان على شفقٍ بهيّ السّنى، نقيّ التّناجي،

في مدى سجعة اليمامِ

تتاليه المُغالي،

و في مدى الابتهاج.

أيّ بوحٍ

من عاشقٍ لم يرجّعه،

[1] - أرنولد، الشّاعر في المسرح ، ص 184 .

[2] - سعيد عقل ، شعره و النثرّ ، المجلّد الأوّل ، المجدليّة ، ص 97 ، 98 ، 100 ، 101.

وأيّ ارتعاشةٍ واختلاج!

مثلُ وحيٍ مجنّحٍ

مرّغ الرّيش

غنوجاً،

في ناظرين

حييّاً،

ساكباً فيهما من اللّيلة القمراءِ

أو تاركاً

من الرّيشِ شيّاً.

لا ركوناً إلى سكونٍ، ولا حُلْماً بحبٍّ، ولا انتهاكاً لسرٍّ،

غيرُ ظلّ

من لفتةٍ

حُلوةِ الإفضاء

رفّت عليهما، بعضَ دهرِ.

واستلان الضّياءُ

ضحكةً ثغرٍ،

غافياً، ملئها، عليلَ الأمانيّ،

شائعاً حوله، من الوهم، ألوانٌ

خفافٌ

يغبنَ في ألوانِ.

سفحَ الله، غبَّ نشوته، قارورة الحسن في صحاري البريّة!

فإذا في الرّبى

اعتراش الدّوالي

ووراء الرّمال

رجعُ الأغاني،

وإذا للحياة أمنيّةُ الحبّ،

وللأرض

مريمُ المجدليّة.

ولا تدخل قصيدة (المجدليّة) لسعيد عقل في علاقة تناصيّة مع مأساة (مريم المجدليّة) لهيبل؛ من حيث العنوان فحسب، بل إنّ التّعالق النّصيّ بينهما يبدو في عنوانيّ هذين النّصّين الأدبيّين، ويستمرّ في أسلوب كلٍّ من الأدبيين من حيث التّقديم للنصّ الأدبيّن، وطرح الأفكار الأدبيّة والنّقديّة في التّقديم، ثمّ في الحدث المأساويّ الذي يعالج فضيلة العفّة في كلٍّ من النّصّين، فقد كان سعيد عقل في عنونته لقصيدة المجدليّة، وتقديمه لها مثل هيبل حين " طرح مجموعةً من الأفكار في التّقديم الذي كتبه عام 1884 لمأساة (مريم المجدليّة). وكانت المسرحيّة شرحاً متقدّماً لها. وكان الجوّ الأخلاقيّ من أشدّ الأجواء تعصّباً وكانت المفاهيم البرجوازيّة الضّيّقة حول المسؤوليّة والفضيلة هي السّائدة. وكان السّيّد أنطون تجسيداً لها. وكانت تلك من مميّزات منتصف القرن التّاسع عشر فكلارا، ابنته، حين يهجرها حبيبها يقودها خوفها من تعصّب والدها القاسي إلى الانتحار بدل أن تواجه عار حملها للطفل. والتّحدّي الذي تطرحه المسرحيّة، والذي يتوضّح في الخاتمة هو الدّعوة إلى نظرة أخلاقيّة أكثر حريّة وتفهّماً. وهناك إيحاء بأنّ هذا التّغيير لا بدّ أن يحدث بحيث تبدو كلارا ضحيّة لقانون أخلاقيّ يمنح والدها السّلطة المطلقة إلاّ أنّه لا يعطي هيبل إلاّ سلطة نسبية، إنّها ضحيّة للعصر بمقدار ما هي ضحيّة لأبيها " [1].

وتدخل قصيدة (المجدليّة) لسعيد عقل في علاقة تناصّيّة؛ من حيث المضمون مع مأساة (مريم المجدليّة) لهيبل، حين يدور النّصّان حول موقف عصيب، مع شيءٍ من الفروقات، وقد تمّت معالجة الصّراع في النّصّين بتقديم خلفيّة تاريخيّة واسعة، وأفكار تطوّرت بمسار رمزيّ. وكذلك يبدو التّناصّ الإيقاعيّ بينهما في خرق كلّ من الأديبين للحدود الإيقاعيّة، فقد أوضحنا سابقاً في هذا البحث كيف خرق سعيد عقل الإيقاع الكلاسيكيّ للبحر الخفيف، وكذلك الأمر مع هيبل في (مريم المجدليّة)، " فالكلمات والمقاطع شائعة، والجملة قاسية، والأبيات ومعانيها لا تجمعها وحدة إيقاعيّة. والبيت الأخير وحده، مؤثّر، إلاّ أنّ بساطته تجعله غير ملائم. وإنّ النّطق بعبارات متعلّقة بالفكرة الأساسيّة يستدعي شعر أفضل"[2].

[1] - بيكوك، الشّاعر في المسرح، ص94- 95.

[2] - المرجع السّابق نفسه ، ص 94 – 101 .

تتراسل الفنون وتتداخل مع بعضها البعض، ويشكّل الإيقاع عنصر الرّبط بين مختلف الفنون، وتتجلّى جماليّته في المسرح " من خلال حركات الجسد ونبرات الصّوت وتوضّع الأشياء على نحوٍ يوفّر لها الانسجام والتّوازن، ويمنح الحواسّ شعوراً بالرّاحة والمتعة، من خلال ما يقوم عليه من علاقات التّوازن والتّناسب والانسجام، ويحمل المسرح بما فيه من فنون الرّقص والموسيقا والشّعر المتراسلة إحساساً بالرّوعة والجمال، وقد أقرّ كثيرٌ من الباحثين بأنّ الإيقاع وعلاقاته تشكّل السّمة المشتركة بين الفنون جميعاً، وعدم وجوده يلغي صفة الفنّ الجميل"[1]. وأكثر ما تجلّى ذلك في جماليّة الدّوائر الإيقاعيّة في مأساة (بنت يفتاح) عند سعيد عقل، حين خدم إيقاع الزّمان والمكان والشّخصيّات وجوقة المغنّين، بما تؤدّيه من حركات ورقصات وإيماءات، فكرة المأساة الأساسيّة. ونجد الأمر نفسه عند هيبل في موسيقاه المسرحيّة وموضّحاته الإخراجيّة التي تبدو من خلالها وحدة النصّ المسرحيّ العضويّة، فتتراسل الفنون وتدخل في علاقة تناصيّة مع بعضها البعض ضمن الإيقاع العامّ للنّصّ، فتصبح الإيماءة عبارة بليغة، وتغدو الرّقصة تعبيراً عن مآسي الحياة وفوضويّتها. لتبدو فكرة تراسل الفنون تقوم في أساسها على الإيقاع الذي يشكّل جوهر الفنون جميعها.

خاتمة البحث ونتائجه:

قام البحث في جماليّة الإيقاع عند (سعيد عقل) على الانطلاق من لغة النّصّ، بوصفها الحامل الأساسيّ للإيقاع، وشكلٌ من أشكاله ، ومن أهمّ الخصائص الإيقاعيّة التي أظهرها هذا البحث في تجربة سعيد عقل الشّعريّة ما يلي:

1 – عوّل الشّاعر سعيد عقل على الإيقاع كثيراً في فهم خصوصيّة التّجربة الشّعوريّة، التي ينقلها نقلاً أميناً في قصيدته، وقد شكّل نغم القصيدة عنده شرارة الإبداع ونقطة الانطلاق في عمليّة البوح الشّعريّ.

2 – كانت قيم (التآلف والتّوازن والتّناسب والانسجام) الجماليّة من أهمّ سمات الإيقاع عنده، وأكثر ما تجلّت هذه القيم في شعره المسرحيّ.

3 – ضمّ العديد من قصائده مجموعةً من الدّوائر الإيقاعيّة، فأسهم الإيقاع عنده في مآزرة الدّلالة وخدمة المعنى، بدءاً من دائرة الحرف الضّيقة، مروراً بالكلمة والعبارة والتّركيب، وصولاً إلى الإيقاع العامّ القصيدة.

[1] - حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ، ص 17.

4 – كان الإيقاع شكلاً من أشكال التّعبير المجرّد لديه – مثل الموسيقا والنّغم– وأكثر ما تجلّى تعويله على الإيقاع في نقل المعاني المستعصية في قصائده الرّمزيّة، لأنّه نقل تجربته نقلاً أميناً في معظم الأحيان، وكان ذلك من باب المطابقة بين الحال ومقتضاه.

5 – أسهم كلٌّ من الغموض والانزياح في لغته الرّمزيّة في تشكيل الإيقاع لديه، بما فيهما من حذف لغويّ، وانحراف دلاليّ، فظهر الإيقاع المجرّد لديه، كشكلٍ من أشكال التّعبير.

6– أظهرت نصوصه المغنّاة قيم التّآلف والتّناسق والانسجام، مثل شعره المسرحيّ، وأنتجت شكلاً جديداً من أشكال التّناصّ الإيقاعيّ فيما يمكن أن نسميّه التّناصّ الإيقاعيّ بين الفنون أو(تراسل الفنون).

7 – اعتمد الشّاعر على تكثيف البؤر الإيقاعيّة في القصيدة من خلال تكرار الحروف والمفردات والجمل ، وتوازي الجمل وتوازنها.

8 – زاد التّناصّ في جماليّة إيقاع القصيدة لديه من خلال استحضار إيقاع النّصّ المغيّب.

9 – عبّرت لغته عن ثقته الكبيرة بالمتلقّي، وخصوصاً في قصيدته الرّمزيّة، وبدت شبيهةً من الخطاب الصّوفيّ، وقد أولى سعيد عقل المتلقّي أهميّة كبيرةً في فهم الحالات المستعصية على النّقل المباش، وقد عوّل على الإيقاع في نقل المناخات الضّبابيّة المستعصية على الشّرح والتّحليل.

لقد أضحى الإيقاع عند سعيد عقل شكلاً مهمّاً من أشكال التّعبير، ليشكّل علامة هامّةً وفارقةً في جماليّة تجربته الشّعريّة عموماً والإيقاعيّة خصوصاً، وظهرت لغته بأسلوبها الجميل، وابتعدت عن العناصر التّقليديّة، واكتسبت مفرداته اللّغويّة حيويّة، فنهضت من مكمنها القاموسيّ، أو من بساطتها الدّارجة والشّائعة بين النّاس لتعيش عالم الشّعر الجديد. لذلك يظلّ الإيقاع عند سعيد عقل شكلاً من أشكال خصوصيّته الشّعريّة، وأحد أهمّ معالم الحداثة الشّعريّة العربيّة عموماً.

ثبت المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

عقل، سعيد، شعره والنّثر، الأعمال الكاملة، دار نوبليس للطباعة و النّشر، ط1 بيروت 1991.

ابن جعفر، قدامة، نقد الشّعر، ط1، القاهرة،1934.

ابن خلدون المغربيّ، عبد الرّحمن، المقدّمة ، ط1 ، القاهرة ، بدون تاريخ .

ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بدون تاريخ.

أحمد حمدان، ابتسام، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ، دار القلم العربيّ، ط1، حلب، 1997.

إستيتة، سمير شريف، ثلاثيّة اللّسانيّات التّواصليّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للآداب والفنون، المجلّد 34.

إسماعيل، يوسف، بنية الإيقاع في الخطاب الشّعريّ، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السوريّة، ط 1، دمشق، 2005 م.

أمين، أحمد، النّقد الأدبيّ، ط1، القاهرة، بدون تاريخ.

بارت، رولان، لذّة النّصّ، تر: منذر عيّاشي، دار الإنماء الحضاري، ط1،دمشق، 1992.

بصل، محمّد إسماعيل، مدخل إلى معرفة اللّسانيّات، دار المتنبّي، دمشق، بدون تاريخ.

بيكوك، رونالد، الشّاعر في المسرح، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ط2، دمشق،1994.

الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ط1، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة 1948 – 1949.

الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر.

جمعة، حسين، المسبار في النّقد الأدبيّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،ط1، دمشق، 2003.

دهمان، أحمد، النٌّقد العربيّ القديم، ط1، منشورات جامعة البعث، ط1، 1983.

ريد، هربرت، طبيعة الشّعر، تر: عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ط1، دمشق 1997 م .

السّعران، محمود، علم اللّغة، مقدّمة للقارئ العربيّ، منشورات جامعة حلب، 1994.

سليم، أحمد عزّت، ضدّ هدم التّاريخ وموت الكتابة، مركز الحضارة العربيّة، ط1،الجيزة، 1997م.

سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، بدون تاريخ.

عبيد، محمّد صابر، جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة، ط1، دمشق، 2005 م.
عزّام، محمّد، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحديثة، (دراسة في نقد النّقد)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق،2003م.
العسكريّ، أبو هلال، الصّناعتين؛ الكتابة والشّعر، تح: علي محمّد البجّاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، القاهرة،1952.
علي، عبد الرّضا، موسيقى الشّعر العربيّ، قديمه وحديثه، دار الشّروق، ط1، عمّان، الأردن، 2007 .
علي بوخاتم، مولاي، مصطلحات النّقد السّيماءوي (الإشكاليّة والأصول والامتداد)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1 ، دمشق 2005 .
العيد، يمنى، في معرفة النّصّ، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.
فاخوري، محمود، موسيقا الشّعر العربيّ ، منشورات جامعة حلب، 1996 .
فضل، صلاح أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.
قبّاني، نزار، قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت 1973 .
قدور، أحمد محمّد، مبادئ اللّسانيّات، دار الفكر العربيّ، ط 2، دمشق، 1999.
قطّاط، محمّد، دراسات في الموسيقا العربيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، اللاذقيّة، 1987.
الكاتب، الحسن بن أحمد العليّ، كمال أدب الغناء، تح : غطّاس عبد الملك، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة، 1975 .
اللّجمي، نبيلة الرّزاز، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثّقافة،ط1، دمشق، 1995.
مجلّة الحياة الموسيقيّة، دمشق، العدد 48، 2008م.
مجلّة العربي، الكويت ، العدد، كانون الثّاني 2010 م.
مجموعة من المؤلّفين، الموسوعة العربيّة العالميّة، مؤسّسة أعمال الموسوعة للتّوزيع والنّشر، ط1، الرياض، 1996 م .
محمّد نجا، إبراهيم، التّجويد والأصوات، دار الحديث، ط 1، القاهرة، 2008 م.
مندور، محمّد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، بدون تاريخ.
هلال، محمّد غنيمي، النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1987 م.

ويس، أحمد محمّد، ثنائيّة الشّعر والنّثر في الفكر النّقديّ، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، 2002م.
اليوسف، سامي، ما الشّعر العظيم، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 1983م.

جامعة حلب

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة

قسم اللّغة العربيّة

جماليّة الإيقاع في تجربة سعيد عقل الشعريّة

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

أطروحة قُدِّمت لاستكمال شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها (الدّراسات اللّغويّة)

إعداد الطّالب : مهنّا بلال الرّشيد

بإشراف الدّكتور : أحمد طعمة حلبي

الأستاذ المساعد في قسم اللّغة العربيّة

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة حلب

2010 م

1431 هـ

Aleppo University

Faculty of art and Humanities

Department of Arabic

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

Thesis presented for Master degree in Literature

Submited By

MHANNA BILAL AL-RASHIED

2010

1431

Aleppo University

Faculty of art and Humanities

Department of Arabic

The Asthetics of Rhythm in Saeed Aqel's Poetry

Thesis presented for Master degree in Literature

Supervised By

Dr AHMAD TAAMAH HALABY

Submited By

MHANNA BILAL AL-RASHIED

2010

1431

Abstract

"The Aesthetics of Rhythm in Saied Aqel's poetry"

Rhythm is an essential element of an important aesthetic staff in the poetic experience which Characterizes poets of each other. Critics rely on rhythm in the division of poets to ranks and the sentence for preference and take the lead. Therefore, I wished to search in this element of aesthetic elements poetic experience. I chose the experience of the poet Said Aqel a subject of my studies for the diversity and richness which it contains. I have accomplished this research described "The Aesthetics of Rhythm in Saied Aqel's poetry"

This research came in three chapters preceded by an introduction and preface and followed by a summary of the research and its consequences. I cited the sources and references and reviews. In the preface I stood at the concept of rhythm and its relationship with the question of form and content and the concept of rhythm in the studies of modern linguistics and ended the preface in a standing at the understanding of the Muslims philosophers to rhythm. Chapter 1 was at the centre of research in the concept of rhythm and his position in poetic experience by Said Aqel as the author of the examined experiment. This Chapter also contains a study in the Aesthetics of rhythm in the theater, classical, symbolic, romance poems and even in foot and prose poems. And a related issues of ambiguity and dislodgement and senses correspondence. This chapter included a study of the rhythmic range in the poetic theater in the tragedy of "bint Yiftah" and a study in total rhythm in a poem "Magdalene" from early poetic productions of said Aqel.

Chapter II included detailed speech on the aesthetics of rhythm and its relationship with the communication, followed by talk of total rhythm aesthetics from the bell of a single sound language, leading to the word. Then talk of aesthetic value of the (Harmonization and proportionality and the balance and

harmony) on the rhythmic level. I ended this chapter in an aesthetic study at the engineering of rhythm in "Khomasiat Alsaba."

In chapter III of this research I started an expanded talk about the relationship of poetry by singing and music and included a group of the evidence of aesthetic rhythm in the lyrical poems of said Aqel. This chapter shows a Group of differences between aesthetic poem before and after singing. After that I talked about the artistic exploitation of sounded and silent letters in the poetic experience. I have ended this chapter by talking about the aesthetics of “Intertexte" and forms of rhythmic intertexture and its aesthetic impact on the general rhythm of the poem and that for what it contains in its folds with an echo to the absent texts and to contribute to the overlap correspondence of arts.

This research is concluded to a group of the results which indicate that the poet Said Aqel had relied too much on the rhythm in the transfer of intractable cases to the commentary and analysis. This rhythm had been characterized by a group of aesthetic values the most important of it are “proportionality, coherence, harmony, and polyphony on the basis of focus of sound of the language; passing through the word leading to the text in its unit membership. The most evident of this aesthetic is in the lyrical poems and the poetic theater which in turn shares to the overlap correspondence of arts; making the way open for “Intertexte" to enter the level of rhythm. It also shows the centrality of tune in this experiment which expressed a great confidence which the creative poet give to the receiver.